INTRODUCCIONES Y OTROS ENSAYOS

INCLUYE ÍNDICE GENERAL
DE OBRAS DE HAVELOCK ELLIS

POR
HAVELOCK ELLIS

1878-1925

INTRODUCCIONES
Y OTROS ENSAYOS

INCLUYE ÍNDICE GENERAL
DE OBRAS DE HAVELOCK ELLIS

POR
HAVELOCK ELLIS

1878-1925

Traducido al español, compilado y editado: Pedro E. Yamín (2021)

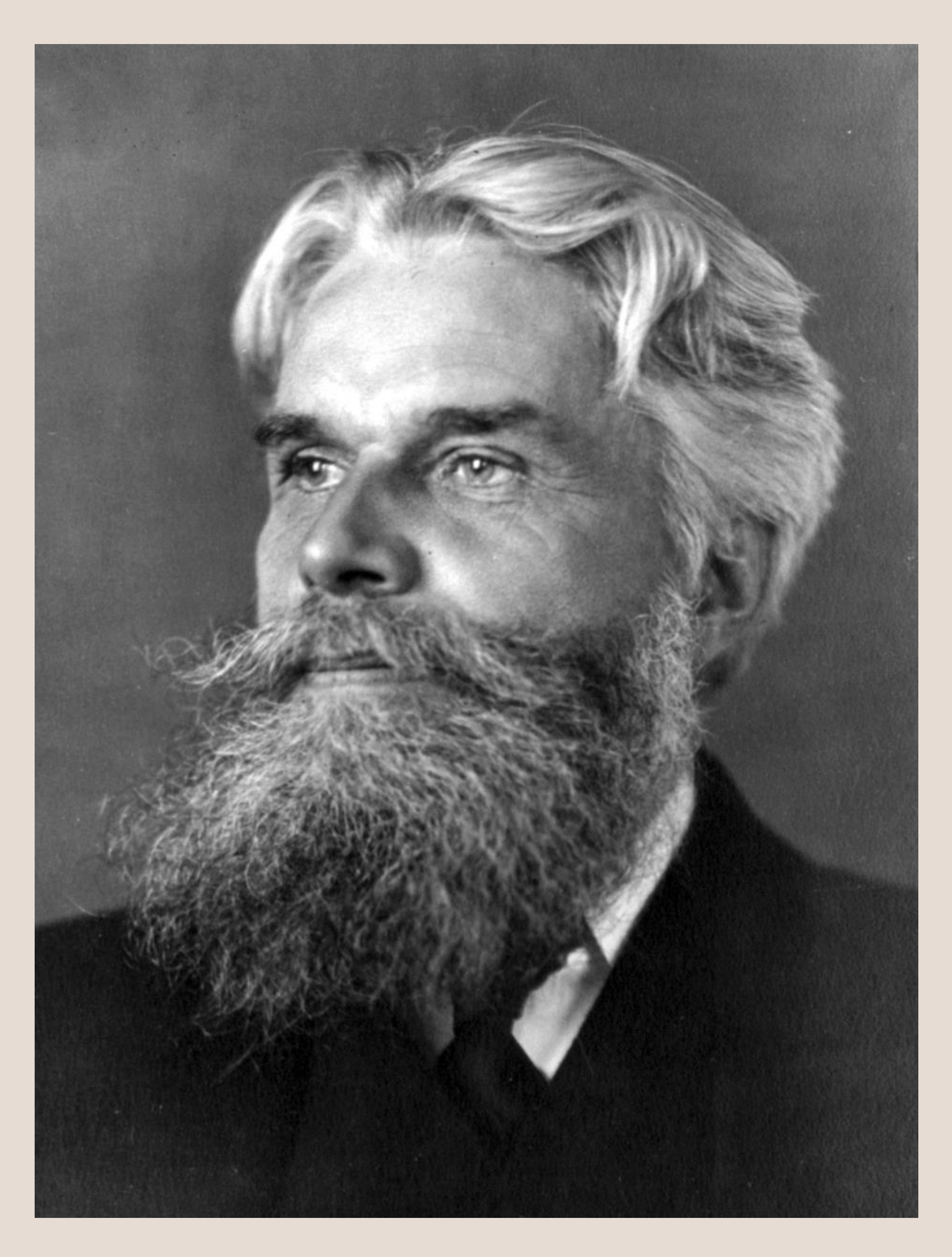




https://entrada-a-mi-gabinete-secreto.on.drv.tw/GS/index.html

pedroeyamin@gmail.com

Contenido



Havelock Ellis
Croydon, 2 de febrero de 1859 — Hintlesham, Suffolk, 8 de julio de 1939

Prefacio del traductor

Cuando comencé la traducción del primer volumen de los *Estudios de Psicología Sexual*, y ni siquiera cuando llegué al último, tenía idea de que continuaría con otras obras de este prolífico autor hasta terminar con lo que *podría* llamarse unas *obras completas*. O casi. Aunque abarcan la mayor parte de los escritos de Havelock Ellis que se publicaron en forma de libros y ahora están accesibles en Internet en inglés, pueden quedar pendientes algunos artículos en revistas. Sólo algunos de ellos he logrado reunir, editar y traducir, que son los que forman este volumen[1]. No obstante, no existe ni siquiera en inglés, el idioma materno de Ellis, ninguna colección que reuna todas las obras de este autor, por eso me complace presentar en idioma español este conjunto de volúmenes que abarcan lo que publicó Ellis desde 1890, comenzando con *El nuevo espíritu*, hasta su autobiografía —*Mi vida*— en 1939, año de su muerte. Pero además, estas obras incluyen *Desde Marlowe hasta Shaw*, publicado en 1950, editado por John Gawsworth, y las obras de Edith Ellis que fueron publicadas después de la muerte de ella, obviamente bajo el auspicio de su esposo. Por último, se incluye la biografía de Havelock Ellis, escrita por Isaac Goldberg.

Este trabajo de investigación, traducción y edición de las obras de Havelock Ellis comenzó a finales de octubre de 2019 y me ha mantenido ocupado durante la pandemia de coronavirus conocida como Covid-19, que ha casi paralizado a la humanidad durante la mayor parte del año 2020 y todavía no muestra una tendencia declinante a mediados de 2021.

Este último volumen es un compendio de todo lo que he podido reunir sobre prefacios, introducciones para libros de otros autores y algunos ensayos publicados en revistas.

En ocasiones, el trabajo ha sido arduo, comenzando por la descarga página por página en forma de captura de pantalla de obras que no son

---

[1] Puede observarse que entre el primer y segundo escrito de Havelock Ellis que he conseguido hay seis años. El primero de ellos lo extraje de la biografía realizada por Isaac Goldberg en 1926. El propio Goldberg expresa al final de su libro, luego de citar toda la obra de Ellis que pudo obtener: "La Bibliografía de Havelock Ellis, tal como se dio anteriormente de manera imperfecta, representa la primera etapa de una compilación completa. El autor agradecerá todas las correcciones, adiciones y otros datos, incluidos especialmente los artículos de revistas". Conservo la misma deuda.

accesibles en Internet como libro completo; eso sucedió específicamente con *Desde Rousseau hasta Proust*. En otras oportunidades, el trabajo arduo ha sido buscar en los lugares más recónditos de la red, algún trabajo de Ellis que fue publicado en una tirada demasiado pequeña, es decir, privadamente. Y eso sucedió con varios artículos o notas de este volumen.

La obtención de este conjunto de obras de este prestigioso médico —considerado por algunos como el fundador de la sexología moderna, precursor de Alfred Kinsey y Masters y Johnson— en idioma español me ha demandado un año y medio de trabajo intensivo, que me ha brindado un interesante acervo cultural y que espero que sea útil a otras personas interesadas en compenetrarse del espíritu cultural de finales del siglo XIX y principios del XX.

Havelock Ellis, no sólo escribió sobre sexo; era un diletante de la literatura en prosa y en poesía, era un estudioso de filosofía, un hombre culto, inteligente, con criterio propio y carácter juicioso cuyos pensamientos se han deslizado dentro de la cultura humana del siglo XX, casi sin que su nombre trascendiera a nivel popular. Antes del advenimiento de Internet, sólo era conocido por especialistas, pero muy pocos lo habían leído en castellano de las escasas obras suyas impresas en este idioma.

Las obras se han presentado en orden cronológico, excepto los *Estudios de psicología sexual*, que el mismo Ellis agrupó en una colección, aunque originalmente fueron publicados separadamente desde 1897 hasta 1928. A partir del octavo volumen de esta colección, se han respetado los años de publicación. Aunque la ciencia posterior ha superado en algunos casos los aspectos teóricos de la obra de Ellis, en otros apenas la ha complementado. Fue un pionero en la apertura de la cerrada moral victoriana, abrió el camino para que otros hablaran, escribieran, estudiaran sobre sexo. Incluso hoy, en los medios más mojigatos, las palabras de Ellis resultan revolucionarias, por eso es que vale la pena leerlo.

Pedro Enrique Yamín
Mayo, 2021

Ernest Renan — El cantar de los cantares — 1878

Introducción de Havelock Ellis
a esta obra traducida por él mismo

"El *Cantar de los Cantares* —observa M. Renan— es quizás el más curioso de los restos de la antigüedad". Durante los últimos cien años ha atraído gran parte de la atención de los críticos, y la mayoría de las muchas dificultades que presenta han sido resueltas. La forma que le da M. Renan parecerá a muchas personas arbitraria en el más alto grado. Un vistazo a su método de interpretación demostrará la incorrección de esta suposición. Ninguna parte de la disposición del poema, por insignificante que parezca, es arbitraria y, como parece ahora —señala el mismo crítico— es el resultado del trabajo de varias generaciones de intérpretes fieles".

El *Cantar de los Cantares* difícilmente puede considerarse como un drama destinado a ser representado. Es muy improbable que los judíos tuvieran representaciones teatrales de carácter público. Por otro lado, es difícil entender el *Cantar de los Cantares* si lo consideramos simplemente destinado a ser leído. La sequedad y la indiferencia de muchos pasajes parecen indicar claramente un *libretto* destinado a completarse con acción y música. Por tanto, parece probable que estuviera destinado a la representación, aunque no de carácter público. Con toda probabilidad se trataba de una de esas obras de teatro que solían actuar los jóvenes del pueblo en las bodas. Y las investigaciones de los críticos modernos han hecho muy probable la teoría originada por Bossuet y Lowth, de que se dividió en días correspondientes a los días de la fiesta de bodas. Todo lo que sabemos de las bodas de los judíos concuerda con esta hipótesis. El matrimonio entre los hebreos no iba acompañado de una ceremonia religiosa. Se celebraba en familia, o mejor dicho en el pueblo, con cantos, bailes, fiestas, procesiones con antorchas y música coral. En Damietta, y en ciertas partes de Siria, todavía se representan tales obras. Duran siete días, durante los cuales la novia aparece cada vez con un traje diferente. Estos juegos pasan en el harén; los invitados, como en el *Cantar de los Cantares*, forman el coro.

En cuanto a la edad del *Cantar de los Cantares*, M. Renan se niega a coincidir con aquellos críticos que lo sitúan después del Cautiverio. Piensa con Ewald, Hitzig y otros, que fue escrito poco después de la muerte de

Salomón; es decir, poco tiempo después del cisma a mediados del siglo X antes de Cristo. "Esa —dice— fue una de las épocas de mayor libertad en la historia del genio hebreo. Ningún gran profeta apareció en ese momento para imponer su espíritu a la nación; las instituciones religiosas no tenían el rigor que alcanzaron después; la línea real en Jerusalén continuó tímidamente la pompa y la ostentación inaugurada por Salomón; pero el viejo espíritu republicano aún vivía en el norte, y pronto estallaría con la aparición del más sedicioso de los profetas, el demagogo Elías. Este es el medio histórico, dentro del cual, a nuestro juicio, vivió el autor del *Cantar de los Cantares*. Se ha dicho lo suficiente para demostrar que admitimos como muy probable la hipótesis propuesta por Ewald e Hitzig, según la cual nuestro poema fue compuesto en el norte. Es fácil entender cómo un poeta del reino de Israel debería haber puesto a la pequeña capital de Tirsa en el mismo rango que Jerusalén; es difícil entender cómo podría haberlo hecho un jerosolimitano. Esa antipatía contra el harén de Salomón, compuesto por "hijas de Jerusalén", es también un rasgo que solo puede pertenecer al Norte. El estilo nos lleva hacia las regiones vecinas de Siria. Por último, los puntos de contacto que Hitzig ha establecido entre nuestro autor y Oseas, quien, como sabemos, fue un escritor del Norte (siglo VIII antes de Cristo) si no prueban de manera concluyente que el profeta había leído el *Cantar de los Cantares*, probar, en todo caso, que los dos escritores vivían dentro del mismo círculo de imágenes y que las mismas expresiones les eran familiares [2]. Uno siente en su trabajo, si me atrevo a decirlo, la impresión de la naturaleza verde y fresca del Norte. "El norte de Palestina —ha dicho muy bien M. Reville— aparece en la historia de los israelitas menos accesible al espiritualismo religioso, menos inclinado a reaccionar contra la naturaleza y la vida natural que el sur de Palestina. También es allí donde la historia del pueblo parece haber tenido mayor alcance. Es de ellos que tenemos el cántico patriótico de Débora, el apólogo de Jotam (Jueces 9:5-20), las historias de Gedeón, de Jefté, de Sansón, en las que el elemento poético tiene un lugar importante; las profecías de Oseas, tan fuertemente coloreadas; los profetas que no han escrito, pero cuya historia atestigua su poderosa influencia en el imaginario

---

[2] Esta consideración tiene un peso especial si tenemos en cuenta que los poetas muy antiguos siempre estaban marcados por una cierta pobreza de expresión y no se esforzaban por lograr la variedad.

popular, Elías y Eliseo, la leyenda de Jonás, etc. … Agreguemos que la belleza de la naturaleza en este país del Líbano, un país agrícola de maravillosa fertilidad, rico en bosques, prados, en agua corriente, estaba mejor capacitada para inspirar poesía pastoral que los distritos arenosos y bastante rocosos del sur. Agreguemos también —continúa M. Renan— que con la excepción de Engaddi, Jerusalén y Hesbón, todas las localidades mencionadas en el poema, Sarón, Galaad, Tirsa, Líbano, Amana, Hermón, Shenir, Carmelo, Baalhamon, Shulem, el lugar natal de la heroína, pertenecen al Reino del norte".

Apenas es necesario observar que M. Renan no encuentra ninguna intención mística por parte del autor del *Cantar de los Cantares*. "Nada estuvo tan alejado del misticismo como el espíritu hebreo, el espíritu árabe y el espíritu semítico en general. La idea de relacionar al Creador con la criatura, la suposición de que podían ser amorosos el uno del otro, y los diez mil refinamientos de este tipo en los que se han complacido los hindúes y el misticismo cristiano, están en las antípodas de la concepción severa del Dios semítico. Tales ideas habrían pasado por blasfemias en Israel". Fue alrededor del primer siglo antes, o el primer siglo después de Cristo, que comenzó la exégesis alegórica. Vemos cuán poderoso era el espíritu alegórico entonces en los escritos de Filón, los evangelistas, San Pablo y en el Talmud. El mismo método de exégesis había estado vigente durante mucho tiempo entre los griegos con respecto a Homero. Aquellos que discuten la naturaleza mística del *Cantar de los Cantares* desde su aceptación como sagrado por los judíos deben recordar que, aun suponiendo que no fuera aceptado en un principio en su sentido natural, transcurrieron 800 o 900 años entre su producción y su recepción en el canon judío. Por tanto, no debemos inferir la intención del escritor de la naturaleza canónica del libro. El libro de *Rut* ha recibido una interpretación alegórica tan completa como el *Cantar de los Cantares*, y los partidarios de la tradición, para ser lógicos, deberían igualmente aceptar la naturaleza mística del primero. El *Eclesiastés* se incluyó en el canon judío; y hay que recordar que, en palabras de M. Renan, "la idea de un canon estrictamente limitado, y de una inspiración que se extiende uniformemente a todos los libros contenidos en ese canon, es una idea cristiana y no judía".

Fue en la formación de la gran escuela exegética de Alemania a fines del siglo pasado cuando se establecieron por primera vez las condiciones para la correcta comprensión del *Cantar de los Cantares*. Anteriormente se

habían alzado voces a favor del sentido natural del poema, en particular por Teodoro de Mopsuestia (fallecido en 429). Castalion (en 1544) apoyó la misma opinión. Fue más lejos. Consideró el poema de una naturaleza impropia y pensó que debería ser eliminado del canon. Esta opinión ejerció durante mucho tiempo una influencia maliciosa en la interpretación del poema. Fue Jacobi quien, en 1771, eliminó por primera vez esta objeción mostrando la verdadera naturaleza del *Cantar de los Cantares*. Estableció el punto fundamental de que Salomón no es el héroe del poema, que la heroína es una pastora llevada a la corte para satisfacer los deseos criminales del Rey; y que, lejos de contener ideas impropias, el poema era, en el pensamiento del autor, totalmente moral. A partir de ese momento se empezó a desvincular el papel del pastor. Las obras sobre el tema publicadas por Umbreit, Hitzig, Ewald y Renan han establecido ahora perfectamente la naturaleza real del poema, y sus puntos de vista han sido aceptados casi universalmente por la crítica. M. Renan comenta que "esta opinión se ha vuelto, en cierto modo, clásica en Alemania, Holanda e Inglaterra". Entre los críticos ingleses del siglo pasado, Lowth fue el primero en reconocer un sentido natural en el *Cantar de los Cantares*.

Para concluir, transferiré las últimas páginas del muy interesante *Etude* de M. Renan. "El poema no es místico, como los teólogos consideraron, ni impropio como pensaba Castalion, ni puramente exótico como lo consideró Herder; es moral; se resume en un verso, el séptimo del capítulo octavo, el último del poema:

"Nada puede resistir el amor sincero; cuando el rico quiere comprar el amor, sólo compra la vergüenza". El objeto del poema no es la pasión voluptuosa que languidece en los serallos del degenerado Oriente, ni el sentimiento equívoco del quietista hindú o persa, que oculta su indolencia hipócrita bajo un exterior mentiroso, sino el amor verdadero, el amor que inspira coraje y sacrificio, prefiriendo la pobreza en la libertad a la esclavitud en la opulencia, estallando en un odio vigoroso de todo lo que es mentiroso o vil, y termina en serena felicidad y fidelidad.

"Así deben resolverse, a los ojos del teólogo y del crítico, las dificultades que plantea el libro que nos ocupa. Incluso a los ojos del crítico parecería extraño que en medio de esta literatura que se ha convertido en uno de los fundamentos de la fe de la humanidad, entre los restos de este pensamiento hebreo siempre grave y reservado, en el número de esos escritos

venerados que han sobrevivido a las depuraciones de tantos escribas piadosos, deba figurar un libro equívoco, un poema consagrado sin reservas al amor sensual. Este no es el *Cantar de los Cantares*. No es con los poemas puramente eróticos de la India, como los de Amaron y Bhertrihari, ni con la poesía de Hafiz, ni con los *Maonals* de los árabes, que nuestro poema debe compararse. El *Cantar de los Cantares* es un libro secular, pero no es un libro frívolo. Los rasgos del detalle que excitan nuestra frivolidad, demasiado propensos a sonreír, son los que se encuentran en toda la poesía antigua. Voltaire se equivocó al divertirse a costa de él, y los ortodoxos están mal escandalizándose. Debe notarse, también, que los dos únicos pasajes realmente sensuales de la obra (cap. I:2-4; cap. 7:2-10) apuntan a presentar el harén y los modales de la corte de Salomón una luz odiosa, y sirven para producir una especie de contraste. El pensamiento del libro, como el de todos los libros hebreos, es saludable; y si la ejecución a veces falta en sombra y distinción, es porque esas cualidades son fruto de nuestro refinamiento y de ningún modo del espíritu semítico en general. Por mi parte, encuentro el *Cantar de los Cantares*, entendido en su sentido natural, mucho más sagrado que muchos libros con los que la gente se avergüenza menos, como el libro de *Ester*, por ejemplo, del que Dios está tan ausente (es el único libro de la Biblia donde no se pronuncia el nombre de Dios). Me atrevo incluso a decir que el *Cantar de los Cantares* es muy importante para el honor del pueblo judío, en este sentido, que muestra en el espíritu hebreo, cualidades que de otra manera no hubiéramos sospechado. A la vista de esa terrible tensión, de esa fiereza de carácter que produjo la ardiente pasión de un David y el fanatismo de los profetas, podríamos sentirnos tentados a creer que no había lugar en el corazón de tal pueblo para ningún sentimiento de amor, bondad y ternura. El *Cantar de los Cantares* prueba que si la gran lucha que libró Israel extinguió, después de cierta época, la parte puramente humana de su desarrollo, esta parte del carácter hebreo había producido en su tiempo su flor. Israel convertido en Pueblo de Dios no debe hacernos olvidar al joven Israel de los tiempos de los patriarcas, Israel, la tribu árabe, cuyo espíritu aún perduraba sobre todo en el Reino del Norte, en cuyo seno se expandía libremente toda una vida secular; y quedó eclipsado al final por el incomparable brillo de la vocación religiosa.

"Desde el punto de vista de una filosofía ilustrada, era entonces un error creer que el *Cantar de los Cantares*, para no ser un libro escandaloso,

debía convertirse en un libro místico. Pero la conciencia de la humanidad nunca se equivoca del todo. Tal es la fuerza del sentimiento religioso que puede dar belleza y encanto incluso a una interpretación falsa. El sentido místico es falso filológicamente, religiosamente es verdad; corresponde a esa gran santificación del amor que ha inaugurado el cristianismo. La Sulamita ha tomado el velo cristiano; debajo de ese velo ella sigue siendo hermosa. ¿Por qué, en verdad, deberíamos lamentar la guirnalda de ficción poética con la que la imaginación cristiana ha adornado el objeto de sus sueños favoritos, cuando recordamos que sin esta red de errores piadosos, las almas místicas no habrían tenido su libro sagrado? ¿Cuántos amores puros han vivido de ese bello *Vulnerasti cor meum* que canta la Iglesia en sus fiestas? ¡Esas letanías de la Virgen y esos himnos! compuestos enteramente de imágenes melancólicas o ardientes tomadas del idilio sagrado, ¡cuántas lágrimas han hecho brotar! Agreguemos que la interpretación cristiana le ha dado al *Cantar de los Cantares* lo que quería en el original, transparencia y delicadeza. La sulamita cristiana es más distinguida que la anciana doncella de la tribu de Isacar; la delicadeza del sentimiento en las nuevas razas ha corregido un ligero embotamiento y pesadez en el genio hebreo.

"Sobre la urdimbre del antiguo *Cantar de los Cantares* se ha tejido un libro completamente diferente al de los hebreos, pero infinitamente curioso y, a su manera, sagrado. En filología sólo debe considerarse la letra; pero en el desarrollo de la humanidad es el espíritu el que da vida. Porque es fruto de concepciones morales muy alejadas de las del antiguo Israel, la esposa mística a la que los ascetas cristianos han abstraído de sus visiones no debe ser desterrada del número de imágenes consagradas. Pero porque resulta ser una desconocida para las sutilezas teológicas de su hermana cristiana, la pobre pastora que prefería a quien amaba a Salomón tampoco debe ser desdeñada. Ninguno de sus contemporáneos en el mundo inmoral, aunque más civilizado, de las razas chamita o cusita habían hecho lo que ella había hecho; ninguna doncella de Menfis o Babilonia, mil años antes de Cristo, se había resistido a un rey, o había preferido una cabaña a un serrallo. La sulamita era una santa en su tiempo. Ella marca la primera aparición de la virtud del amor, el momento en que, aún sensual, el profundo instinto que Dios ha escondido en el pecho de la naturaleza humana alcanza, en la conciencia orgullosa y libre de una joven doncella judía, la esfera superior de la moralidad. No critique cada palabra de la ingenua campesina de

acuerdo con las reglas de nuestro moderno decoro; no exija de ella los refinamientos de una santa Teresa. Ella es una simple doncella de cándida antigüedad. Aunque el rayo de la llama del serafín no le ha atravesado el corazón, sabe que "el amor es más fuerte que la muerte", ha sentido las "flechas llameantes de Jehová".

"No soy de los que consideran el amor como el más elevado de los principios de la moral humana, y creen que el hombre sólo es grande cuando obedece a sus pasiones. El deber y la razón hacen la nobleza del hombre; sólo es realmente grande cuando sacrifica sus impulsos a un fin deseado y desinteresado. Y menos aún me encuentro entre los que estiman el amor egoísta y no poético de Oriente y del Sur, que nunca ha inspirado un pensamiento elevado y no ha contribuido en nada a mejorar la humanidad. La emoción que juega un papel tan esencial en la historia del progreso moral no debe confundirse con el goce inferior, que es sólo un vestigio de esa sensualidad que la civilización ha conquistado. Después del deber, el amor, tal como lo han hecho las grandes razas, ha sido la principal fuerza motriz de la elevación humana, la palanca más poderosa para elevar a la humanidad hacia un ideal más perfecto. No debemos ponerlo en el primer rango de los dioses, pero tampoco debemos rebajarlo al nivel de las cosas terrenales, ese sentimiento gracias al cual un rayo ha brillado en las cejas más embotadas por el egoísmo, una ilusión luminosa que atraviesa las vidas más tristes, un momento fugitivo que la poesía saca a las naturalezas más vulgares de su degradación. El amor aumenta o disminuye según se elevan o se hunden los elementos nobles de la humanidad. En épocas degradadas, el amor ni siquiera es posible; y, sin duda, si nuestra propia época hubiera conservado la fuerza de las pasiones, no se habría reducido tan fácilmente a la vil búsqueda de las riquezas sin respeto y el honor sin gloria. En medio de las preocupaciones comerciales que siempre han sido de la mayoría, aún queda un lugar para grandes ambiciones y empresas audaces. Principio secundario de nobleza, pero el más eficaz para quienes el deber es demasiado abstracto, no hay nada por encima del amor sino el incomparable brillo de la virtud y del genio. El libro, entonces, que diez siglos antes de Cristo nos lo muestra, aún no distinguido y delicado, pero esbelto y fuerte, es en cierto sentido un libro sagrado. Dejémoslo con valentía en los archivos donde se guardan las cosas sagradas; dejemos al teólogo creer que para salvar el honor del antiguo *Cantar de los Cantares* es necesario parodiarlo; y a quienes quisieran

defender esa interpretación anticuada por razones de decoro, recordemos lo que Niebuhr respondió a un joven pastor preocupado por la necesidad de admitir en el canon sagrado un canto de amor: "Por mi parte —dijo el ilustre historiador con animación— debo juzgar que algo le habría faltado a la Biblia si no encontrara allí expresión para la más fuerte y profunda de todas las emociones humanas".

Diciembre de 1878
Sparkes Creek
Scone, N. S. W.

James Hinton — The Law-Breaker — 1884

La actividad intelectual de Hinton cae naturalmente en los tres períodos habituales. El primero, el período de "anticipación", como él mismo podría haberlo llamado, incluye *Man and his Dwelling-Place*, publicado en 1859, y termina con *Life in Nature*, en 1862. El período siguiente fue uno de supresión, de formación en la vida práctica, de preparación, en su mayor parte inconsciente, para una actividad futura más amplia. Su adopción temporal de una carrera literaria no produjo después de 1862 nada de valor permanente, y al reanudar el ejercicio de su profesión dejó de escribir por completo. *The Mystery of Pain*, que podría considerarse una excepción a la esterilidad general de este período, aunque se publicó en 1866, pertenece tanto en su inicio como en gran parte de su ejecución al año 1862. El tercer período de la actividad intelectual de Hinton comenzó a principios de 1870, o un poco antes, y sólo terminó con su muerte en 1875. Este último y maduro período fue también el de mayor energía. Hinton escribió más durante estos cinco años que durante todos los años anteriores, aunque no publicó nada excepto algunos artículos breves. Su nueva actitud hacia las cuestiones morales fue tanto el punto de partida como el centro de su tercera etapa, y es curioso observar cómo esta actitud tuvo una acción reflejada en todo lo que escribió. Introdujo una nueva vitalidad, una nueva libertad. No fue hasta 1870 que Hinton alcanzó su nota más característica en muchos otros temas además de la moral. También obtuvo un nuevo poder de expresión, más simple y flexible que su estilo anterior; y la fuerza ocasional o felicidad por la que, más que por su excelencia media, se distinguía su estilo anterior, cedió en gran medida —como, por ejemplo, al discutir la relación del hombre con la naturaleza o la función del impulso en la acción humana— a una pasión lírica que es de una cepa más rara e individual. Quizás esto se vea mejor en algunos pasajes de su *Autobiography* inédita.

La primera parte de *The Law-Breaker* [*El transgresor*] representa la transición del segundo al tercer período. Cronológicamente se extiende desde finales de 1871 hasta finales de 1874, aunque las últimas páginas sólo se escribieron durante 1874. En el desarrollo del pensamiento de Hinton, sin embargo, viene un poco antes; muestra de qué manera consideraba que sus

concepciones éticas estaban relacionadas con la enseñanza de Jesús. Esta primera parte de *The Law-Breaker* está impresa exactamente en el mismo orden en que la escribió Hinton, con la omisión de algunos pasajes que son oscuros o son meras repeticiones, y también, en algunos lugares, con ligeras alteraciones verbales, cuando parecían necesarias para resaltar el significado del escritor. No se ha considerado aconsejable intentar ningún reordenamiento. El propio Hinton consideró que sus pensamientos tenían, por orden de fecha, una relación orgánica real. "Una dificultad principal —escribió— está en el orden de mis pensamientos; es difícil conseguir un buen orden externo, un orden de presentación. El orden correcto para la presentación no es el mismo que para el pensamiento, y tengo una dificultad aquí por el hecho mismo de que mis pensamientos están en buen orden en este último aspecto....Veo por qué debería ser esto. El orden del pensamiento es un orden *vital* u orgánico, un orden de vida o crecimiento; el orden de presentación es un orden *anatómico*. Las diversas partes crecen juntas; son una y vienen contemporáneamente, pero para la demostración deben estar separadas, tomadas cada una por sí misma, siendo las divisiones mismas en parte artificiales".

Un argumento continuo recorre toda la primera parte de *The Law-Breaker*. Es Jesús quien viola las leyes, es decir, las leyes arbitrarias, estableciendo en cambio el juego de la ley natural, la respuesta a las necesidades humanas. Pero en su tratamiento de las leyes arbitrarias Jesús fue el tipo de todos los hombres de genio, es el infractor de la ley. Y Hinton nunca se cansa de repetir que el hombre de genio es el hombre que primero encuentra un camino nuevo y más fácil en el que todos pueden entrar. Él es simplemente el punto de menor resistencia a través del cual la naturaleza pasa a la vida humana. Así que el método de Jesús, el método de todos los hombres de genio, ha sido la afirmación de una ley que es vinculante para todos, porque es la única ley que todos pueden cumplir. Incluso al afirmar la autoridad de Cristo, Hinton parece decirnos, se afirma la ley natural de una verdadera consideración de los hechos, hasta la destrucción de todas las instituciones rígidas. Y si tuviera que elegir un lema para *The Law-Breaker*, sería el que tan a menudo se repite en diversas formas a lo largo del manuscrito posterior de Hinton: "La vida del hombre no es más que la gran escritura del genio". Este parece ser el argumento principal de la primera parte de *The Law-Breaker*. Se verá que se resuelve en gran parte en un intento

de dar realidad y viveza, un verdadero significado natural, a las palabras y acciones de Jesús. Tanto los que aceptan como los que rechazan la autoridad de Jesús no siempre estarán preparados para recibir el método de interpretación a menudo descuidado y arbitrario de Hinton. Él mismo parece haber sido consciente del carácter débil de su exégesis, y en la *Autobiografía* señala que usa a los escritores del Nuevo Testamento de la misma manera que usaron el Antiguo. Pero cuando esto se deja de lado, creo que todavía se encuentra que la concepción de Hinton del carácter y la obra de Jesús conserva un grado considerable de fuerza y fascinación. Era un hombre con la celeridad del genio, sensible al toque elemental de la Naturaleza, luchador, apasionado, convencido, y sólo hacia el final de su carrera alcanzó la declaración de ese "nuevo mandamiento", amaos los unos a los otros, que, como concibió Hinton reemplazó a todas las demás leyes morales. A lo largo de esta primera parte, el lector encontrará muchas características que recordarán el trabajo anterior de Hinton. La concepción del *menos*, de un negativo concebido como positivo, se sigue utilizando, aunque en mucha menor medida que en *Philosophy and Religion*. Por eso, en general, prefiere hablar del egoísmo como "no tener en cuenta". Existe el mismo énfasis excesivo en el empleo frecuente, por ejemplo, de la cursiva, y en el uso de letras mayúsculas para la naturaleza, el hombre, el genio, etc., incluso cuando no se personifican claramente, y para el pronombre personal que se refiere a, para ejemplo, Jesús. Este último es tan frecuente que aquí se ha hecho invariable. Expresiones pseudometafísicas como "el yo", en el sentido de "egoísmo", se utilizan constantemente, aunque la cruda concepción de altruismo que caracteriza algunos de los escritos anteriores, así como la palabra misma (ver, por ejemplo, p. 287), dio lugar posteriormente a una concepción más exacta y científica.

La segunda parte de *The Law-Breaker* está, a diferencia de la primera, compuesta de pasajes aislados de varias series de manuscritos, especialmente el titulado "Genius". Se reúnen porque arrojan luz sobre los temas tratados en la primera parte y, aunque no están ordenados cronológicamente, abarcan los mismos años. Entre ellos se encuentran pasajes de considerable importancia para la correcta comprensión de la posición posterior de Hinton en lo que respecta al genio, la moral y la religión. Los pasajes sobre teología se han introducido para mostrar los últimos desarrollos de muchos de los pensamientos que ocupan un lugar tan

importante en los cuatro volúmenes de los manuscritos impresos, y el volumen de selecciones de ellos que se ha publicado bajo el título de *Philosophy and Religion*. Se verá que Hinton todavía parece retener implícitamente la concepción de Dios elaborada con mayor detalle en los manuscritos anteriores. Como la realidad más que como la causa de las cosas —"lo que realmente es"— o, como escribió en el último año de su vida: "Dios es la razón de las cosas, la razón de nuestra experiencia", y también en el sentido (igualmente claro en los primeros manuscritos) de humanidad. Sin embargo, en los últimos manuscritos se encontrará una concepción de la naturaleza transitoria de las religiones, diferente de la naturaleza permanente de la religión. Después de 1873 hay pocos pasajes de carácter teológico o metafísico. La metafísica se convirtió para Hinton en una especie de juego cósmico. Y en la *Autobiografía*, donde principalmente, tal vez, esta metafísica transformada encuentra su lugar, Dios y la Naturaleza son seres de lo que podríamos llamar un carácter mitopoyético más que teológico o científico.

He tenido cuidado de señalar la fecha de *The Law-Breaker*. Esto es muy necesario en el caso de un escritor que se desarrolló de manera tan continua, tan regular y, durante su último período, tan rápidamente. En *The Coming of the Law*, que se inició en 1871 y se escribió hasta unos meses antes de su muerte, es posible vislumbrar los últimos desarrollos del pensamiento ético de Hinton, razón por la cual constituye la parte más importante del presente volumen. Los pasajes que lo componen han sido seleccionados de una serie denominada "Temas", y sin duda estaban destinados a un desarrollo posterior. Aunque, a diferencia de la primera parte de *The Law-Breaker*, *The Coming of the Law* consta de pasajes seleccionados, estos pasajes en casi todos los casos se dan completos, como Hinton los escribió, y siempre en estricto orden cronológico. Una parte considerable de "Temas" —que se escribió durante la mayor parte de 1874— desafortunadamente falta en el manuscrito como existe en la actualidad. Es posible que formara parte de una gran cantidad de manuscritos que el propio Hinton destruyó durante su última enfermedad en St. Michael. Se puede decir una palabra sobre el título aquí adoptado. Hinton usó con frecuencia *The Coming of the Law* como título durante los últimos años de su vida, tanto en "Temas" como en el encabezado de una serie distinta de artículos que, con la excepción de unas pocas hojas, ahora no pueden ser encontrados. De

hecho, parece formar una antítesis necesaria de *The Coming of the Law*. Otro título que Hinton adoptó últimamente a veces se sugiere a sí mismo: *The Mystery of Pleasure*. Pero si bien esto indica la relación que, como insistió Hinton, sus pensamientos posteriores guardan con *The Mystery of Pleasure*, parece casi demasiado estrecho para cubrir la nueva base de vida sugerida por estos pasajes, que contienen, quizás de una manera más clara y de forma concisa que en ningún otro lugar, aunque por esa misma razón más susceptibles a malas interpretaciones, los últimos y más maduros pensamientos de Hinton sobre la moral. El breve prefacio es el que él mismo les puso. Si no hubiera existido tal prefacio, el siguiente pasaje, escrito en 1871 como prefacio del segundo volumen del manuscrito impreso, pero que dio lugar a un simple glosario de palabras usadas con significados especiales, bien podría haber servido como introducción: —"Estos pensamientos se comunican más que evolucionan desde mi propia mente. Por lo tanto, puedo afirmar sin vanidad que creo que son únicos e importantes. Sin embargo, no tengo prisa por verlos captando la atención o recibiendo la apreciación de muchos. La verdadera fe puede permitirse retrasos. En la actualidad los recomiendo a aquellas almas que se sienten tan involuntariamente atraídas por ellos como la mía lo ha sido y está involuntariamente inspirado por ellos. Ahora hay una tensión dura y generalizada sobre el corazón y la vida como nunca antes. Habrá como resultado un manantial; un nivel apenas vislumbrado ahora será visto y alcanzado. ' *y cuando yo sea levantado en alto sobre la tierra, atraeré a todos hacia mí*' ".

Se propone que a este volumen le siga, lo antes posible, la publicación de una selección de los escritos de Hinton sobre ética, ordenados en el mejor y más completo orden de presentación. Pero me atrevo a esperar que, mientras tanto, estos breves bosquejos sirvan para exponer en líneas generales algo de la mente de alguien de quien tal vez pueda decirse que ningún hombre moderno ha mostrado una cepa más fina de genio ético.

H. Havelock Ellis

J.K. Huysmans — A Rebours — 1884

Introducción a la traducción de H.Ellis titulada Against the Grain

I

Al tratar de representar al hombre que escribió los extraordinarios libros agrupados en torno a *A Rebours* y *En Route,* me encuentro transportado al declive del mundo latino. Recuerdo a esos africanos inquietos que fueron arrastrados al torbellino de la Roma decadente, que absorbieron sus corrupciones con todo el fervor bárbaro de su raza, y luego con un ímpetu más natural de ese fervor juvenil se lanzaron a la corriente joven del cristianismo, pero reteniendo en su carne la marca de una cultura exótica. Tertuliano, Agustín y los demás ganaron mucho de su poder, así como de su encanto, porque encarnaron una mezcla fantástica de juventud y vejez, de latinidad decadente, de cristianismo tumultuosamente juvenil. Huysmans también encarna lo viejo y lo nuevo, pero con una diferencia curiosa, muy vital. Hoy los roles están invertidos; es otra cultura que ahora es joven, con sus aspiraciones de perfección humana y solidaridad social, mientras que el cristianismo ha cambiado la belleza robusta de la juventud por la belleza más sutil de la edad. "La analogía más perfecta que he podido encontrar con nuestro tiempo", escribió Renan a su hermana en medio de los tumultos de París en 1848, pocas semanas después de que Huysmans hubiera nacido en la misma ciudad, "es el momento en que el cristianismo y el paganismo se enfrentaron cara a cara". Huysmans había vagado de los lugares ancestrales de la paz medieval al frente de las luchas de nuestros días, llevando las percepciones claras y refinadas de la vieja cultura a la visión más intensa del mundo moderno hasta ahora alcanzada, pero nunca en reposo, ni una sola vez aferrándose excepto en el lado puramente estético del significado de la nueva era, siempre perseguido por el recuerdo del pasado y sintiendo perpetuamente su camino de regreso a lo que le parece el hogar de su alma. El buscador ferviente de aquellos primeros días, de hecho, ¡pero *à rebours*!

Ésta es apenas una mera impresión; uno podría estar tentado a decir que es estrictamente la fórmula de esta compleja e interesante personalidad. Por el lado materno de una estirpe burguesa parisina ordinaria, aunque por

casualidad hubo un escultor incluso en esta línea, por el lado paterno pertenece a una aristocracia de otro arte. De padres a hijos sus antepasados fueron pintores, de los cuales al menos uno, Cornelius Huysmans, figura todavía con honores en nuestras galerías públicas, mientras que el último de ellos abandonó Breda para establecerse en París. Aquí su hijo, Joris Karl, ha sido el primero de la familia en utilizar la pluma en lugar del pincel, pero conservando precisamente esos caracteres de "realismo, riqueza de color como una joya, perfección de acabado, énfasis de carácter", que su historiador encuentra en los pintores de su tierra desde el siglo XIV en adelante. Donde el Mosa se acerca al valle del Rin, encontramos el hogar de los hombres que, casi solos en el norte, crearon la pintura y las artes que se agrupan en torno a la pintura y la música religiosa evolucionada. En el lado del arte, la Iglesia había encontrado sus principales constructores en los hombres de estos valles, e incluso en el lado espiritual también, porque aquí está el hogar del misticismo en el norte. Su último hijo ha puesto su atención en las actividades febriles de París con la mirada concentrada de un extraño en una tierra extraña, sostenida por una fascinación que es más de la mitad repulsión, siempre falta algo, apenas sabe qué. Siempre ha buscado la satisfacción que había perdido, a veces en la visión estética de las cosas comunes, a veces en la refinada tebaida de sus propias visiones, y al final con más alegría en las supervivencias del misticismo medieval. Sin embargo, como aquellos primeros africanos que aún conservaban sus instintos romanos adquiridos y ese estilo fantástico del que no podían deshacerse, Huysmans seguramente conservará hasta el final el tinte de la modernidad parisina.

Sin embargo, de ninguna manera podemos explicar por completo a Huysmans por raza y medio ambiente. Todo hombre de genio es un extraño y un peregrino en la tierra, reflejando el mundo en su mente como en esos espejos cóncavos o convexos que alargan o abrevian absurdamente a todos los que se acercan a ellos. Nadie ha tenido jamás un sentido más agudo del angustioso absurdo de los asuntos humanos que M. Huysmans. El Trocadero no es un edificio hermoso, pero a nadie más probablemente le ha parecido una vieja bruja acostada de espaldas y elevando sus zancos hacia el cielo. Tales imágenes de las obras y los caminos de los hombres abundan en los libros de Huysmans, y expresan su visión no afectada de la vida, su disgusto por los hombres y las cosas, un disgusto estremecedor, pero paciente, medio

divertido. Recuerdo muy bien una velada que pasé hace algunos años en compañía de M. Huysmans. Su rostro, de ojos sensibles y luminosos, recordaba a los retratos de Baudelaire, el rostro de un Mefistófeles resignado y benévolo que ha descubierto el absurdo del orden divino, pero no desea hacer un uso indebido de su descubrimiento. Hablaba en tono bajo y uniforme, nunca con entusiasmo, sin ningún énfasis ni gesto, sin dirigirse a ninguna persona en especial. La imbecilidad humana era la carga de casi todo lo que decía, mientras que un leve destello de divertido asombro iluminaba sus ojos. Y a lo largo de todos sus libros hasta casi el último *"l'éternelle bêtise de l'humanité"* es el estribillo siempre recurrente.

Siempre con una vida retirada, y aborreciendo especialmente la sociedad y la conversación del literato promedio, M. Huysmans ha sido durante muchos años un servidor del gobierno —un funcionario modelo, se dice— en el Ministerio de Relaciones Exteriores [subjefe de espionaje]. Aquí, como nuestros propios funcionarios en Whitehall, sirve a su país con un ocio digno —en la única ocasión en que lo he visto en su amplio y agradable despacho, estaba contemplando con afecto el último afiche de Chéret, que una dama conocida suya acababa de traer para mostrarle— y tales deberes de la rutina, con el estrecho contacto con los asuntos prácticos que implican, siempre deben ser beneficiosos para preservar el sano equilibrio de un temperamento imaginativo. En este asunto, Huysmans ha tenido más suerte que su íntimo amigo Villiers de l'Isle-Adam, que se había adentrado tanto en el mundo de los sueños que perdió el contacto con el mundo exterior y dejó de distinguirlos con claridad. Al principio, uno se sorprende un poco al oír hablar del tacto paciente y la diplomacia que el autor de *A Rebours* usó alrededor del lecho de muerte del autor de *Contes Cruels* para obtener el consentimiento del soñador moribundo para una ceremonia de matrimonio que legitimara a su hijo. Pero el sensible sistema nervioso y la extravagante imaginación de Huysmans siempre han estado bajo el control de un intelecto sano y enérgico; su mismo idealismo se ha nutrido de la contemplación de un mundo que ha visto con demasiada viveza como para ignorarlo. Podemos leer eso en la deliberación reflexiva de su porte grave y cortés, recordando algo, como más de un observador ha notado, a su propio animal favorito, el gato, cuyo reposo externo de contemplación budista envuelve un sistema nervioso muy tenso, mientras que su capacidad de disfrutar de los refinamientos de la civilización humana conlleva una gran

medida de libertad espiritual y ferocidad. Como muchos otros literatos, Huysmans sufre de neuralgia y dispepsia; pero ningún novelista ha descrito de manera tan persistente y conmovedora los dolores de muelas o las miserias de los *maux d'estomac*, una prueba curiosa del carácter peculiarmente personal de la obra de Huysmans. Su única preocupación han sido sus propias impresiones. No poseía ningún genio nativo para la novela. Pero con un instinto muy sano se propuso, casi desde el comienzo de su carrera, describir íntima y fielmente las cosas más crudas de la vida, las cosas más alejadas de sus propios gustos esotéricos pero que en ese momento contaban peculiarmente como "reales". No podría haber mejor disciplina para un idealista. Paso a paso ha dejado la región de las realidades vulgares para alcanzar su propia esfera, pero el maravilloso y lentamente adquirido poder de expresar lo espiritualmente impalpable en imágenes concretas es el fruto de ese laborioso aprendizaje. En sus novelas lo influenció al principio Goncourt, luego un poco Zola, ya que buscaba reproducir su propia visión vívida y personal del mundo. Esta visión es como la de un hombre con una intensa exaltación de los sentidos, especialmente los sentidos de la vista y el olfato. Esencialmente, Huysmans es menos un novelista que un poeta, con el instinto de no utilizar el verso sino la prosa como medio. Así, pronto cayó bajo la influencia de los poemas en prosa de Baudelaire. Su primer volumen, pequeño y ligero, *Le Drageoir à Epices*, da testimonio de esta influencia, aunque revela una personalidad claramente distinta a la de Baudelaire. Esta personalidad ya se revela por completo en la pintoresca audacia del pequeño poema en prosa titulado *L'Extase*. Aquí, al comienzo mismo de la carrera de Huysmans, captamos un eco inconsciente del ascetismo medieval, la voz, podría ser, de Odo de Cluny, quien casi mil años antes se había encogido de horror al abrazar un "saco de estiércol"; "quomodo ipsum stercoris saccum amplecti desideramus!". *L'Extase* describe cómo la amante yace en el bosque estrechando la mano de la amada bañado en un arrebato de emoción dichosa; "de repente se levantó, soltó la mano, desapareció entre los matorrales, y oí como si fuera el susurro de la lluvia sobre las hojas"; de inmediato el delicioso sueño se desvanece y el amante se despierta a la realidad de las cosas humanas comunes. Ésa es una parábola del idealismo enérgico, que tiene sólo desprecio por todo lo que irrumpe en su ideal, que siempre ha sido la marca de Huysmans. Baudelaire también fue un idealista hiperestésico, pero la ternura humana que vibra bajo la superficie de la obra de Baudelaire

ha sido la última cualidad que se ha hecho sentir más que casualmente en Huysmans. Es el defecto que vicia sus primeros trabajos en la novela, cuando todavía oscilaba entre el poema en prosa y la novela, claramente consciente de que si bien el primero le sentaba mejor, sólo en la segunda se podía dominar. Sus primeras novelas son a veces portentosamente aburridas, con una falta de interés, o incluso un intento de interés, lo que en sí mismo casi las hace interesantes, como lo es la fealdad franca. Son realistas con un realismo veraz y valientemente abyecto, nunca como el de Zola, calculado cuidadosamente para su efectividad pictórica, pero que trata simplemente de las miserias humanas más triviales y sórdidas. Su primera novela *Marthe*, que inauguró la larga serie de novelas dedicadas a la prostitución regulada por el Estado en esos mataderos del amor, como los describió más tarde Huysmans, donde el deseo es asesinado de un solo golpe, suficientemente repulsivo en su conjunto, no está exento de destellos de perspicacia que revelan al futuro artista, y para algunos lectores, de hecho, la hacen más interesante que "La Fille Elisa", que los Goncourt publicaron poco después. A diferencia de la tosca y torpe *Marthe* —aunque ese libro revela la influencia de los Goncourt— *La Fille Elisa* muestra la mano de un artista consumado, pero también es obra de un filántropo que escribe con un objeto declarado, y de un buen caballero ostentosamente ansioso por no tocar la brea con más de la punta de un dedo. El Prefacio de Marthe contiene una declaración que sigue siendo válida para toda la obra de Huysmans: "Dejo por escrito lo que veo, lo que siento, lo que he vivido, escribiéndolo tan bien como puedo, *et voila tout*!". Pero siempre ha sido una tarea peligrosa dejar constancia de lo que uno ve, siente y ha vivido; sin ninguna razón obvia, excepto el tema, *Marthe* fue inmediatamente reprimida por la policía. Esta primera novela sigue siendo el menos personal de los libros de Huysmans; en su siguiente novela, *Les Soeurs Vatard* —un estudio de las trabajadoras parisinas y sus amantes— comienza a revelarse una visión más característica del mundo, y desde ese momento en adelante hay un desarrollo continuo aunque irregular tanto en el dominio intelectual como en maestría artística. "Sac au Dos", que apareció en las *Soirées de Médan*, representa una etapa notable en este desarrollo, porque aquí, como ha reconocido desde entonces, el héroe de Huysmans es él mismo. Es la historia de un joven estudiante que sirve durante la gran guerra en la *Garde Mobile* del Sena, y queda invalidado con disentería antes de llegar al frente. No hay historia, ninguna impresión

sorprendente que registrar, nada que se compare con la incomparablemente más brillante *Boule-de-Suif* de Guy de Maupassant, que también trata sobre la franja de la guerra, que aparece en el mismo volumen, no hay oportunidad de exhibición literaria, nada más que un registro de sentimientos individuales con los que el escritor parece satisfecho porque le interesan. Es, de hecho, el germen de ese método que desde entonces Huysmans ha llevado a un clímax tan brillante en *En Route*. Todo el glamour de la guerra y el entusiasmo del patriotismo están aquí, mucho antes de que Zola escribiera su *Débâcle*, reducidos a sus términos más simples en las miserias del soldado individual cuya principal aspiración se convierte finalmente en regresar a un hogar donde las necesidades de la naturaleza pueden satisfacerse con comodidad y paz.

La mejor de las primeras novelas de Huysmans es, sin duda, *En Ménage*. Es la historia íntima de un joven literario que, casándose con una mujer a la que poco después encuentra infiel, la abandona, vuelve a su vida de soltero y finalmente se reconcilia con ella. Esta imagen de un hombre estudioso que se va con sus libros para volver a pelear las mezquinas batallas de la soltería con la *bonne* y el *concierge* y sus propias ansias de amor y compañía femeninos, revela claramente por primera vez el poder de Huysmans para analizar estados de ánimo que son a la vez simples y sutiles. Quizás ningún escritor nos sorprenda más por su reveladora visión de las experiencias cotidianas que todas las tradiciones de un novelista le llevan a idealizar o ignorar. En su conjunto, sin embargo, *En Ménage* es apenas una obra maestra, un poco elaborada, con un trabajo que aún no puede alcanzar un efecto esplendoroso. Tampoco puede decirse que una historia mucho más ligera, *A vau l'eau*, que apareció un poco más tarde, marca una etapa más en el desarrollo, aunque es un estudio característico, esta sórdida historia de Folantin, el pobre, cojo, descontento, empleado de mediana edad. Engañado e intimidado por todos lados, cayendo presa de la mujer vulgar de la calle que se apodera de él bulliciosamente en el clímax de la historia, sintiendo todo el tiempo conmovedoramente todo el absurdo de la situación, todavía hay un punto donde la esperanza parece posible. No tiene fe religiosa; "y sin embargo", reflexiona, "sin embargo, solo el misticismo puede curar la herida que me tortura". Así, Folantin, aunque como André en *En Ménage*, se resigna a la inevitable estupidez de la vida, extiende sus manos hacia la última obra del Durtal de Huysmans.

En todas estas novelas sentimos que Huysmans no ha alcanzado una autoexpresión completa. De hecho, está logrando el dominio intelectual, pero apenas la expresión de sus propios ideales personales. El poeta de Huysmans, el pintor enamorado de la belleza y que la busca en lugares desconocidos, tiene poco alcance en estos detallados cuadros de la vida sórdida o vulgar. En este período temprano es todavía en los poemas en prosa, especialmente en "Croquis Parisiens", donde este anhelo encuentra satisfacción. Huysmans adoptó esta forma donde Baudelaire y Mallarmé la habían dejado, y trató de llevarla aún más lejos. En eso apenas tuvo éxito. El exceso de tensión en el lenguaje torturado con el que elabora sus efectos con demasiada frecuencia lo aparta del objetivo de la perfección. Aún debemos valorar en "Croquis Parisiens" sus efectos altamente labrados e individuales de ritmo, color y forma. En Francia, en todo caso, Huysmans se celebra para inaugurar el tratamiento poético de las cosas modernas —una característica ya rastreable en *Les Soeurs Vatard* —y este libro trata de los aspectos estéticos del París actual, de las cosas que son "feas y soberbias, escandalosas y, sin embargo, exquisitas", como un tipo del que elige el Folies-Bergère, en ese momento el más característico de los music-hall parisinos, y así fue el primero en discutir el valor estético de la variedad escénica que se ha hecho más popular desde entonces. En su mayor parte, sin embargo, estos croquis son de las cosas más simples y comunes —el desamparado distrito de Bièvre, el café del pobre, el vendedor de castañas asadas— extrayendo la belleza, el patetismo o la extrañeza de todas estas cosas. "Tu prenda es la paleta de los soles ponientes, la herrumbre del cobre viejo, el dorado marrón del cuero cordobés, los tintes de sandalia y azafrán del follaje otoñal... Cuando contemplo tu cota de malla pienso en los cuadros de Rembrandt, vuelvo a ver sus cabezas soberbias, su carne soleada, sus joyas relucientes sobre terciopelo negro. Vuelvo a ver sus rayos de luz en la noche, sus rastros de oro en la sombra, el amanecer de los soles entre arcos oscuros". El humilde fanfarrón seguramente nunca antes se ha cantado en un lenguaje que recuerda al Amado del "Cantar de los Cantares".

En 1884 apareció *A Rebours*. Quizás no sea su mayor logro, debe seguir siendo siempre la obra central en la que ha concentrado con más fuerza toda su visión de la vida. Resume el progreso que ya había hecho, predice el progreso que haría después, en un estilo que es siempre individual, siempre magistral en su individualidad. Técnicamente, se puede decir que el poder de

A Rebours radica en el hecho de que aquí por primera vez Huysmans ha logrado unir las dos líneas de su desarrollo literario: el análisis austero en las novelas de cosas cotidianas en su mayoría ajenas al escritor, y la elaboración más libre en los poemas en prosa de sus propias impresiones personales más íntimas. En su unión, las dos corrientes adquieren un nuevo poder y una nota más íntimamente personal. Es posible que Des Esseintes, el héroe de este libro, haya sido sugerido en algunos puntos por un personaje real mucho menos interesante en el París contemporáneo, el Conde de Montesquiou-Fezensac, pero en lo principal ciertamente fue creado por el propio cerebro de Huysmans. como representante de la experiencia hiperestética del mundo de su autor y portavoz de sus juicios más personales. Víctima de los nervios sobrecargados, de la neuralgia y la dispepsia, Des Esseintes se retira por una temporada de París a la soledad de su casa de campo en Fontenay, que ha acondicionado, con métodos casi claustrales, para calmar su fantasía y gratificar su vida con sensaciones estéticas complejas, su amor por la lectura y la contemplación. Las mejores pinturas de Gustave Moreau cuelgan de las paredes, con los fantásticos grabados de Luyken y las extrañas visiones de Odilon Redon. Tiene una tortuga curiosamente con incrustaciones de piedras preciosas; se deleita con todas esas plantas exóticas que revelan los fenómenos más antinaturales de la naturaleza; es un sensible aficionado a los perfumes, y considera que los placeres del olfato son iguales a los de la vista o el oído; posee una hilera de barriles de licores dispuestos de manera que puede mezclar en infinita variedad el contenido de este instrumento, su "órgano bucal", lo llama, y producir armonías que le parecen comparables a las producidas por una orquesta musical. Pero los placeres solitarios de este palacio de arte no hacen más que aumentar la tensión nerviosa que sufre; y por orden urgente de su médico, Des Esseintes regresa a la sociedad de sus aborrecidos semejantes en París, abriendo él mismo el dique que admitía las "olas de la mediocridad humana" para engullir su refugio. Y esta maravillosa confesión de fe estética, con su larga serie de afirmaciones deliberadamente escrutadoras y decisivas sobre la vida, la religión, la literatura, el arte, termina con una súbita y solemne invocación que es sorprendentemente trémula: "Ten piedad, oh Señor, del cristiano que duda, sobre el escéptico que desea creer, sobre el convicto de la vida que se embarca solo, en la noche, bajo un cielo que ya no está iluminado por los faros consoladores de la antigua fe".

"El que lleva sus propias emociones más íntimas a su punto más alto se convierte en el primero en la fila de una larga serie de hombres"; ese dicho es particularmente cierto en el caso de Huysmans. Pero para ser un líder de hombres, uno debe dar la espalda a los hombres. La actitud de Huysmans hacia sus lectores era algo así como la de Thoreau, quien hablaba con elevado desdén de aquellos escritores que "querrían tener un lector antes de morir". Como ha señalado desde entonces, Huysmans escribió *A Rebours* para una docena de personas, y él mismo se sorprendió más que nadie por el gran interés que despertó. Sin embargo, ese interés no fue accidental. Ciertos ideales estéticos de la segunda mitad del siglo XIX se expresan de manera más esencial en *A Rebours* que en cualquier otro libro. Intensamente personal, audazmente independiente, sin embargo resume un movimiento que apenas se ha desarrollado. Podemos leerlo y releerlo, no solo por la luz que arroja sobre ese movimiento, sino sobre todos los períodos similares de percepción estética aguda en el pasado.

II

La actitud estética hacia el arte que ilustra *A Rebours* es la comúnmente llamada decadente. La decadencia en el arte, aunque es un fenómeno bastante simple, y mundial como el arte mismo, todavía se comprende tan mal que quizás valga la pena discutir brevemente su naturaleza precisa, más especialmente tal como se manifiesta en la literatura.

Técnicamente, un estilo decadente solo lo es en relación con un estilo clásico. Es simplemente un desarrollo posterior de un estilo clásico, una especialización adicional, lo homogéneo, en fraseología spenceriana, se ha vuelto heterogéneo. El primero es hermoso porque las partes están subordinadas al todo; el segundo es bello porque el todo está subordinado a las partes. Entre nuestros primeros escritores de prosa, Sir Thomas Browne representa el tipo de decadencia en el estilo. La prosa de Swift es clásica, la de Pater decadente. Hume y Gibbon son clásicos, Emerson y Carlyle decadentes. La arquitectura romana es clásica, para convertirse en su desarrollo bizantino completamente decadente, y San Marcos es el tipo perfeccionado de decadencia en el arte. El gótico temprano puro es clásico en el más alto grado, mientras que el gótico posterior, cansado de los lugares comunes de la estructura, es nuevamente decadente. En cada caso, la manera anterior y clásica —porque la manera clásica, al estar más estrechamente

relacionada con los fines de la utilidad, debe ser siempre anterior— subordina las partes al todo y lucha por las virtudes que el todo puede expresar mejor; la última forma desprecia la importancia del todo en beneficio de sus partes y se esfuerza por alcanzar las virtudes del individualismo. Todo arte es el ascenso y descenso de las pendientes de una curva rítmica entre estos dos extremos clásicos y decadentes.

La decadencia nos sugiere bajar, caer, decaer. Si descendemos por una colina real, no sentimos que cometemos un acto más perverso que cuando ascendemos por ella. Pero si es una colina figurativa, entonces vemos el infierno en la parte inferior. La palabra "corrupción" —utilizada en sentido preciso y técnico para indicar la ruptura del todo en beneficio de sus partes— sirve también para indicar un período o forma de decadencia en el arte. Esto empeora la confusión, porque aquí el moralista siente que seguramente está en terreno seguro. Pero como bien ha señalado Nietzsche, con su habitual agudeza para cortar la raíz del prejuicio vulgar (en *Die Fröhliche Wissenschaft*), incluso en lo que se refiere a lo que se llama el período de "corrupción" en la evolución de las sociedades, somos aptos para pasar por alto el hecho de que la energía que en tiempos más primitivos marcaba las operaciones de la comunidad en su conjunto ahora simplemente se ha transferido a los propios individuos, y este engrandecimiento del individuo realmente produce una cantidad de energía aún mayor. El individuo ha ganado más de lo que la comunidad ha perdido. Una era de decadencia social no es sólo la era de los pecadores y degenerados, sino de santos y mártires, y la Roma decadente produjo tanto un Antonino como un Heliogábalo. Sin duda, la "corrupción" social y la "corrupción" literaria tienden a ir juntas; una época de individualismo suele ser una época de decadencia artística, y podemos señalar que los principales artistas literarios de Estados Unidos — Poe, Hawthorne, Whitman— son en su mayor parte, en el sentido técnico, decadentes.

Roma proporciona los primeros tipos claros de literatura clásica y decadente, y el pequeño grupo de escritores franceses recientes a los que se ha aplicado el término de manera más específica se sintieron atraídos en su mayor parte de manera peculiar por la literatura latina tardía. Por lo que puedo entender, es al genio profundo y penetrante de Baudelaire a quien debemos la primera aprehensión clara del papel legítimo que juega la decadencia en la literatura. Podemos rastrearlo, en efecto, en su propio estilo,

claro, puro y correcto como ese estilo siempre permanece, así como en sus preferencias literarias. Era un buen latinista y sus autores latinos favoritos eran Apuleyo, Juvenal, Petronio, San Agustín, Tertuliano y otros escritores en prosa y verso de la Iglesia cristiana primitiva. Él mismo escribió un poema de amor en verso latino rimado, añadiéndole una nota sobre la decadencia latina tardía considerada como "el signo supremo de una persona vigorosa ya transformada y preparada para la vida espiritual... En esta maravillosa lengua —añadió— me parece que el solecismo y la barbarie representan la negligencia forzada de una pasión que se olvida de sí misma y se burla de las reglas. Las palabras tomadas en un nuevo significado revelan la encantadora torpeza del bárbaro del norte arrodillado ante la belleza romana". Pero la mejor declaración temprana del significado de la decadencia en el estilo, aunque sin duda inspirada por Baudelaire, fue proporcionada por Gautier en 1868 en el curso del ensayo sobre Baudelaire, que es probablemente la pieza de crítica más interesante que haya logrado:

"El poeta de las *Fleurs du Mal* amaba lo que se llama impropiamente el estilo de la decadencia, y que no es otra cosa que el arte llegado a ese punto de extrema madurez cedido por los sesgados soles de antiguas civilizaciones: un estilo ingenioso y complicado, lleno de matices y de investigación, constantemente empujando hacia atrás los límites del habla, tomando prestado de todos los vocabularios técnicos, tomando color de todas las paletas y notas de todos los teclados, luchando por representar lo que es más inexpresable en el pensamiento, lo que es vago y más elusivo en los contornos de forma, escuchando traducir las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones agonizantes de la pasión depravada y las extrañas alucinaciones de la obsesión que se convierte en locura. El estilo de la decadencia es la última expresión de la Palabra, convocada a la expresión final y conducida a su último escondite. A diferencia del estilo clásico, admite sombras... Uno bien puede imaginar que las mil cuatrocientas palabras del vocabulario de Racin escasamente basten el autor que ha emprendido la laboriosa tarea de plasmar las ideas y las cosas modernas en su infinita complejidad y múltiple coloración".

Unos quince años después, Bourget, nuevamente en un ensayo sobre Baudelaire (*Essais de Psychologie Contemporaine*), continuó la exposición de la teoría de la decadencia, elaborando la analogía con el organismo social que entra en el estado de decadencia tan pronto como la vida individual de

las partes ya no está subordinada al todo. "Una ley similar rige el desarrollo y la decadencia de ese otro organismo al que llamamos lenguaje. Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad del libro se descompone para dar lugar a la independencia de la página, en la que la página se descompone en dar lugar a la independencia de la frase, y la frase para dar lugar a la independencia de la palabra". Fue en este momento (alrededor de 1884) cuando el término "decadente" parece haber sido aplicado por primera vez por Barrès y otros al grupo del que Verlaine, Huysmans, Mallarmé eran los miembros más distinguidos, y en la medida en que significaba una ardiente y elaborada búsqueda de la perfección del detalle más allá de la alcanzada por el clasicismo parnasiano, fue tolerado o aceptado. Verlaine, de hecho, era en su mayor parte indiferente a las etiquetas, ni las aceptaba ni las rechazaba, y su trabajo no estaba ligado a ninguna teoría. Pero Huysmans, con la pasión intelectual del pionero del arte, deliberada e implacable, ha llevado tanto la teoría como la práctica de la decadencia en estilo hasta el punto más lejano. En la práctica va más allá de Baudelaire, quien, por muy enamorado que estuviera de lo que llamó la fosforescencia de la putrefacción, siempre conservó en su propio estilo mucho de lo mejor de la manera clásica. El vocabulario de Huysmans es vasto, sus imágenes, ya sean remotas o familiares, siempre atrevidas —"arrastradas —en palabras de un crítico— por el pelo o por los pies, por la escalinata devorada por los gusanos de la sintaxis aterrorizada"— pero un pulso de emoción sentida por el corazón se restringe bajo la magnificencia sombría y extravagante de este estilo, e imparte en el mejor de los casos esa oleada de vida modulada que solo los grandes maestros pueden controlar.

Las predilecciones de Des Esseintes por la literatura se desarrollan a través de varios capítulos, y sin duda refleja fielmente las impresiones de su creador. Se mostraba indiferente o despectivo hacia los escritores de la época latina augusta; Virgilio le parecía delgado y mecánico, Horacio un payaso detestable; la gorda redundancia de Cicerón, se nos dice, y el estreñimiento seco de César le disgustaban por igual; Salustio, Livio, Juvenal, incluso Tácito y Plauto, aunque para ellos tenía palabras de elogio, le parecían en su mayor parte meras delicias de lectores pseudoliterarios. El latín sólo empezó a interesarle a Des Esseintes en Lucano, porque al menos aquí, a pesar del vacío subyacente, se volvió expresivo y tachonado de brillantes joyas. El autor en que sobre todo se deleitaba era Petronio, que le recordaba a Des

Esseintes a los novelistas franceses modernos que más admiraba, y se dedican varias páginas elocuentes a ese observador profundo, analista delicado y pintor maravilloso que modeló su propio estilo vivo y preciso. de todos los modismos y jergas de su época. Después de Petronio hubo un vacío en su colección de autores latinos hasta que el siglo II de nuestra era se alcanza con Apuleyo y los más severos cristianos contemporáneos de ese jovial pagano, Tertuliano y los demás, en cuyas manos la lengua que en Petronio había alcanzado supremacía, la madurez ahora comenzaba a disolverse. Sentía poca admiración por Tertuliano y ninguna por Agustín, aunque simpatizaba con su *Ciudad de Dios* y su disgusto general por el mundo. Pero el olor especial que los cristianos del siglo IV impartían al latín pagano en descomposición le resultaba delicioso en autores como Comodiano of Gaza, cuyo estilo leonado, sombrío y tortuoso prefería incluso a las sonoras explosiones de Claudio, en las que la trompeta del paganismo se escuchó por última vez en el mundo. También pudo mantener el interés en Prudencio, Sedulio y una multitud de cristianos desconocidos que combinaban el fervor católico con una latinidad que se había vuelto, por así decirlo, completamente pútrida, dejando solo unos pocos jirones de carne desgarrada para que los cristianos "maceraran en la salmuera de su nueva lengua".

Des Esseintes no es admirador de Rabelais o Molière, de Voltaire o Rousseau. Entre los escritores franceses más antiguos leyó solo a Villon, D'Aubigné, Bossuet, Bourdaloue, Nicole y especialmente a Pascal. Dejando esto a un lado, su biblioteca francesa comenzó con Baudelaire, cuyas obras había impreso en una edición de un solo ejemplar, en letras episcopales, en gran formato de misal, encuadernado en piel de cerdo color carne; encontraba un deleite indecible en la lectura de este poeta que, "en una época en la que el verso sólo servía para expresar los aspectos externos de las cosas, había logrado expresar lo inexpresable, en virtud de un discurso vigoroso que más que ningún otro poseía el maravilloso poder de fijar con extraña cordura de expresión los estados más morbosos, fugaces, trémulos de cerebros cansados y almas doloridas". Después de Baudelaire, los pocos libros franceses en los estantes de Des Esseintes se dividen en dos grupos, uno religioso y otro secular. No tuvo en cuenta a la mayoría de los escritores clericales franceses, porque producen un pálido flujo de palabras que le pareció que procedía de una colegiala de un convento. Consideraba a

Lacordaire como una excepción, pues su lenguaje había sido fusionado y moldeado por una elocuencia ardiente, pero la mayoría de los escritores católicos que prefería estaban fuera de la Iglesia. Por *L'homme* de Hello, especialmente, sentía una profunda admiración y una inevitable simpatía por su autor, que le parecía "un ingeniero astuto del alma, un hábil relojero del cerebro, que se deleitaba en examinar el mecanismo de una pasión y en explicarlo" y, sin embargo, unido a este poder de análisis todo el fanatismo de un profeta bíblico y el ingenio torturado de un maestro del estilo, una personalidad mal equilibrada, incoherente, pero sutil. Pero, sobre todo, se deleitaba con Barbey d'Aurévilly, excluido de la Iglesia por hereje inmundo y pestífero, pero glorificado al cantar sus alabanzas, insinuando en esa alabanza una nota de sacrilegio casi sádico, un escritor a la vez devoto e impío, hermanado con el corazón del propio Des Esseintes, de modo que una copia especial de los *Diaboliques*, en violeta episcopal y púrpura cardenal, impresa en vitela santificada con iniciales adornadas con colas satánicas, formaba una de sus posesiones más preciadas. Solo en el estilo de D'Aurévilly reconoció realmente el mismo sabor fuerte, el morbo moteado, el sabor de una pera madura que amaba en el latín decadente y en los escritores monásticos de la antigüedad. De los libros seculares contemporáneos no poseía muchos; ciertas obras seleccionadas de los tres grandes novelistas franceses de su tiempo —Flaubert, Goncourt y Zola— porque en los tres encontró, en diversas formas, esa *"nostalgie des au-delà"* por la que él mismo estaba obsesionado. Con Baudelaire, estos tres eran, en la literatura profana moderna, los autores por los que había sido moldeado principalmente. La escasa colección también incluía a Verlaine, Mallarmé, Poe y Villiers de l'Isle-Adam, cuyo estilo fantástico firme y actitud conmovedoramente irónica hacia el mundo moderno utilitario encontró completamente de su gusto. Finalmente, sólo quedó la pequeña antología de poemas en prosa. Des Esseintes pensó que era improbable que alguna vez hiciera adiciones a su biblioteca; le parecía imposible que un lenguaje decadente, "luchando en su lecho de muerte por reparar todas las omisiones de la alegría y legar los más sutiles recuerdos del dolor", pudiera ir más allá de Mallarmé.

Tenemos que reconocer que la decadencia es una concepción estética y no moral. El poder de las palabras es grande, pero no tienen por qué engañarnos. El arenque clásico no debería sugerir ninguna superioridad

moral sobre el pescado ahumado. No se nos pide que expresemos nuestra indignación moral por el extremo bajo de la clave musical. Bien podemos reservar nuestra más fina admiración por el arte clásico, porque en él se incluyen las obras más grandes e imponentes de la habilidad humana; pero nuestra admiración tiene poco valor si se basa en la incapacidad de apreciar lo decadente. Cada uno tiene sus virtudes, cada uno es igualmente correcto y necesario. Un ignorante de las plantas bien podría decir, al contemplar una cápsula de semillas con sus semillas dispuestas en filas armoniosas, que existe el orden eternamente natural y saludable de las cosas, y al ver la misma cápsula marchitarse y arrojar al exterior sus semillas para germinar aleatoriamente en la tierra, que aquí hubo un período de descomposición malsano y deplorable. Pero sabría poco de las transmutaciones de la vida. Y tenemos que reconocer que aquellas personas que aportan las mismas nociones toscas al campo del arte saben muy poco de la vida del espíritu.

III

Durante algunos años después de la aparición de *A Rebours*, Huysmans no produjo nada de ninguna magnitud. *En Rade*, su próxima novela, la experiencia de un matrimonio parisino que, bajo el estrés de dificultades económicas temporales, va al campo para quedarse en la granja de un tío, habita en la memoria principalmente en virtud de dos episodios vívidamente naturalistas: el nacimiento de un ternero y la muerte de un gato. Más interesantes, más íntimamente personales, son los dos volúmenes de crítica de arte, *L'Art Moderne* y *Certains*, que Huysmans publicó aproximadamente en este período. Degas, Rops, Raffaelli, Odilon Redon se encuentran entre los artistas de muy diversos temperamentos que Huysmans descubrió o, en todo caso, apreció por primera vez en todo su significado, y cuando escribe sobre ellos, no es solo una visión crítica lo que revela, sino su propia visión personal del mundo.

Para Huysmans, el mundo ha sido siempre, ante todo, una visión; no es casualidad que el arte que más atrae puramente a los ojos es aquel del que él ha sido el mejor crítico. De hecho, uno se siente tentado a sugerir que esta aptitud es el resultado de la herencia. Ha estado intensamente preocupado por el esfuerzo por expresar aquellos aspectos visibles de las cosas que las artes del diseño fueron hechas para expresar, que quizás el arte del habla nunca pueda expresar. La torturada elaboración de su estilo se debe

principalmente a este esfuerzo perpetuo por exprimir tonos y colores de este medio extraño. El cerebro del pintor sólo tiene una pluma y no puede descansar hasta que le haya arrancado el trabajo de un pincel. Pero no solo el sentido de la visión está marcado en Huysmans. Somos conscientes de una hiperestesia generalizada, de un intenso estado de alerta ante la irrupción de sensaciones, que bien podríamos llamar mórbidas si no estuvieran tan completamente intelectualizadas y controladas. El oído, en efecto, parece ser menos sensible que la vista, el poeta está subordinado al pintor, aunque ese sentido todavía se hace sentir, y los pesados párrafos multicolores a menudo caen al final en un ritmo melancólico y conmovedor cargado de suspiros. Es el sentido del olfato lo que el trabajo de Huysmans nos llevaría a considerar como el más desarrollado después del de la vista. La forma seria en que Des Esseintes trata los perfumes es característica, y uno de los más curiosos y elaborados de los *Croquis Parisiens* es *Le Gousset*, en el que las capacidades del lenguaje se ponen a prueba para definir y diferenciar los olores de las axilas femeninas. Una vez más, antes, en un prefacio escrito para *Rimes de Joie* de Hannon, Huysmans señala que ese escritor, que no cumplió su promesa inicial, era el único de los poetas contemporáneos que poseía "*la curiosité des parfums*", y que su poema principal fue escrito en honor a lo que Huysmans llamó "las virtudes libertinas de ese glorioso perfume", opopanax. Esta sensibilidad al olor es menos marcada en el trabajo posterior de Huysmans, pero el dominio de la visión permanece.

Por cierto, los dos volúmenes de ensayos sobre arte sirven para arrojar mucha luz sobre la concepción de la vida de Huysmans. Como ilustración especial podemos tomar su actitud hacia las mujeres, a quienes en sus novelas suele tratar, desde un punto de vista bastante convencionalmente sexual, como un hecho en la vida del hombre más que como un tema de análisis independiente. En estos ensayos podemos rastrear el desarrollo de su propio punto de vista personal, y al comparar el volumen anterior con el último, encontramos un cambio que es significativo de la evolución general de la actitud de Huysmans hacia la vida. Es a la vez el hijo ultramoderno de una civilización refinada y víctima de la nostalgia de un medievalismo ascético; su originalidad radica en el hecho de que en él estas dos tendencias no son opuestas sino armoniosas, aunque la segunda sólo ha alcanzado su pleno desarrollo en los últimos tiempos. En un pasaje notable de *En Rade*, Jacques, el héroe, confiesa que no puede ver nada realmente grande o

hermoso en un campo de cosecha, con su anodina fatiga, en comparación con un taller o un barco de vapor, "la horrible magnificencia de las máquinas, esa belleza única que el mundo moderno ha podido crear". Es así que Huysmans también ve a las mujeres; es tan indiferente a los ideales femeninos del arte clásico como a sus ideales literarios. En *L'Art Moderne*, hablando con admiración de un estudio del desnudo de Gauguin, procede a lamentar que nadie haya pintado a la mujer moderna desvestida sin falsificación o arreglo premeditado, real, viva en su propia personalidad íntima, con sus propias alegrías y dolores encarnados en las curvas de su carne, y el latigazo del parto rastreable en sus flancos. Vamos al Louvre para aprender a pintar, comenta, olvidando que "la belleza no es uniforme e invariable, sino que cambia con la edad y el clima, que la Venus de Milo, por ejemplo, ya no es más bella e interesante que esas antiguas estatuas del Nuevo Mundo, rayadas y tatuadas y adornadas con plumas; que ambas son manifestaciones diversas del mismo ideal de belleza perseguido por diferentes razas; que en la actualidad no se puede tratar de alcanzar lo bello por ritos venecianos, griegos, holandeses o flamencos, sino sólo esforzándose por desvincularlo de la vida contemporánea, del mundo que nos rodea". Sólo "*un nu fatigué, délicat, affiné, vibrante*" puede adaptarse a nuestro propio tiempo; y agrega que nadie ha pintado realmente el desnudo desde Rembrandt. Es instructivo pasar de este ensayo al de Degas, escrito unos seis años después. Se puede decir con justicia que a Degas le corresponde el honor de retomar el estudio del desnudo en el punto donde lo dejó Rembrandt; y al igual que Rembrandt, se ha dado cuenta de que el desnudo sólo puede representarse correctamente en aquellos movimientos, posturas y pasatiempos por los que se expone natural y habitualmente. No es de extrañar, por tanto, que Huysmans captara de inmediato todo el significado del logro del pintor. Pero ahora no tiene nada que decir acerca de la belleza que se esconde bajo el confinamiento de las prendas modernas, "el delicioso encanto de la juventud, lánguida, convertida como divina por el aire debilitante de las ciudades". Por el contrario, enfatiza la visión que presenta Degas de las mujeres en la bañera, revelando en cada "actitud de rana y simio" su lastimera sencillez, "el horror húmedo de un cuerpo que ningún lavado puede purificar". Un desprecio tan glorificado de la carne, agrega, nunca se ha logrado desde la Edad Media. Allí captamos lo que ahora se había convertido en el tono dominante en la visión de Huysmans; las cosas más modernas del arte le sugieren ahora que parecen

fundirse en lo más medieval y ascético. Y si nos dirigimos al ensayo de Félicien Rops en el mismo volumen, el más magistral de sus ensayos, encontramos el mismo punto desarrollado al máximo. Rops, a su manera, es un artista del desnudo tan moderno y atrevido como Degas. Pero, como Huysmans percibe, al delinear lo esencialmente moderno, apenas es un artista supremo, es incluso inferior a Forain, que en su propia región circunscrita es insuperable. Rops, como señala Huysmans, es el gran artista de lo simbólico más que de lo naturalista moderno, un gran artista que proporciona la contraparte de Memlinc y Fra Angelico. Todo arte, prosigue Huysmans, "debe gravitar, como la humanidad que lo ha dado a luz y la tierra que lo lleva, entre los dos polos de Pureza y Desperdicio, el Cielo y el Infierno del arte". Rops ha tomado este último polo, sin formas vulgares de ninfomanía, sino "para divulgar sus causas, para resumirlo católicamente, si se puede decir, en imágenes ardientes y dolorosas"; ha dibujado mujeres que son "Theresas diabólicas, santas satanizadas". Siguiendo el camino iniciado por Baudelaire y Barbey d'Aurévilly, concluye Huysmans, Rops ha devuelto el desenfreno a su antigua y católica dignidad. Así, Huysmans vuelve casi imperceptiblemente al antiguo punto de vista según el cual la mujer y el diablo son uno.

Certains fue seguido inmediatamente por *Là-Bas*. Esta novela es principalmente un estudio del satanismo, en el que Huysmans se interesó mucho antes de que atrajera la atención general que ha recibido desde entonces en Francia. Sin embargo, hay tres líneas de interés en el libro, la historia de Gilles de Rais y su sadismo, la discusión sobre el satanismo que culmina en una descripción extraordinaria de una celebración moderna de la Misa Negra y la narración de la relación de Durtal con Madame Chantelouve, donde Huysmans alcanza, con firme precisión y triunfante audacia, el punto más alto que ha alcanzado en el análisis de los secretos de la pasión. Pero aunque está lleno de material excelente, el libro pierde en impresionabilidad por la multiplicidad de estos elementos de interés insuficientemente compactados.

Sin embargo, aunque no se encuentra entre sus mejores logros, sirve para marcar el logro definitivo de una nueva etapa tanto en el espíritu como en el método de su trabajo. Hasta entonces había sido realista, en método, si no en espíritu, y había conquistado los mejores secretos del arte naturalista; sólo con la ayuda de *En Ménage*, como ha dicho Hennequin, uno de sus

primeros y mejores críticos, siempre será posible restaurar la fisonomía exacta del París actual. Al comienzo de *Là-Bas* hay una discusión sobre la novela naturalista y sus funciones que deja claro el punto de vista que Huysmans había alcanzado ahora. Reflexionando sobre el tema, Durtal, el héroe del libro, considera que necesitamos, por un lado, la veracidad del documento, la precisión del detalle, la fuerza nerviosa del lenguaje, que el realismo nos ha proporcionado; pero también, por otro lado, debemos sacar agua de los pozos del alma. No podemos explicar todo por la sexualidad y la locura; necesitamos el alma y el cuerpo en sus reacciones naturales, su conflicto y su unión. "Debemos, en fin, seguir la gran carretera tan profundamente excavada por Zola, pero también es necesario trazar un camino paralelo en el aire, otro camino por el cual podemos llegar al Más Allá y al Después, para lograr así, en una palabra, un naturalismo espiritualista". Dostoievsky se acerca más a este logro, comenta, y el verdadero psicólogo del siglo no es Stendhal sino Hello. En otra forma de arte, los primeros pintores —Italianos, alemanes, especialmente flamencos— realizaron este ideal. Durtal ve una revelación consumada de tal naturalismo espiritual en la crucifixión de Matthaeus Grünewald en Cassel —el Cristo que era a la vez un cadáver pútrido y sin protección y, sin embargo, un dios manifiesto bañado en luz invisible— la unión del realismo indignante y el idealismo indignante. "Así, de la orden triunfal Grünewald extrajo las mejores mentas de la dilección, las esencias más punzantes de las lágrimas". Se puede decir que la tendencia que Huysmans afirma aquí tan claramente había estado alguna vez presente en su obra. Pero en sus novelas anteriores su propio impulso nativo estuvo siempre un poco indebidamente oprimido por las fórmulas naturalistas de Goncourt y Zola. Los métodos de estos grandes maestros habían puesto una carga sobre su trabajo, y aunque el trabajo se desarrolló debajo y debido a esa carga, resultó con demasiada frecuencia una sensación de penoso dolor y oscuridad. De ahora en adelante esto desaparece. Huysmans conserva su propia complejidad de estilo, pero ha ganado una cierta medida de simplicidad y lucidez. Fue un desarrollo natural, sin duda impulsado también por la posición que ahora había ganado Huysmans en el mundo de las letras. *A Rebours*, que había escrito para su propio placer, había encontrado eco en miles de lectores, y la conciencia de un público inspiraba una cierta claridad de discurso. A partir de este momento echamos de menos los insultos dirigidos a la *bêtise* de la

humanidad. Estas características marcan claramente el próximo y quizás más grande libro de Huysmans, en el que el escritor que había conquistado todos los secretos del arte decadente ahora se dirige hacia los ideales del arte clásico.

En *En route,* de hecho, estas nuevas cualidades de simplicidad, lucidez, humanidad e intensidad de interés alcanzan un grado tan alto que el libro ha llegado a un gran número de lectores que no pudieron darse cuenta de la maravillosa liberación de la esclavitud a su material que aquí ha llegado la lenta elaboración del arte. En *A Rebours* Huysmans logró retomar el poema en prosa en su forma de novela, mientras que al mismo tiempo ciertamente sacrificó algo del fino análisis de cosas familiares que había desarrollado en *En Ménage*. En *En route* toma la novela del punto que había alcanzado en *A Rebours*, incorpora en ella ese poder de análisis que ahora ha alcanzado una simplicidad y agudeza incomparables, y maneja así la totalidad de los medios artísticos que ha adquirido. durante un cuarto de siglo hasta un final, la presentación de un estado espiritual que se ha vuelto de interés personal absorbente para él.

Recuerdo bien haber oído a M. Huysmans, hace muchos años, contar cómo una persona confusa había querido encargarle que pintara una cabeza de Cristo. Parecía entonces una petición deliciosamente absurda hacer al autor de *A Rebours*, y su rostro mostraba la sonrisa paciente que solía evocar el espectáculo de la estupidez humana, pero desde entonces he pensado que ese hombre de cabeza confusa era más sabio de lo que él sabía. Al mirar hacia atrás en el trabajo anterior de Huysmans, ahora es fácil ver cómo ha progresado constantemente hacia su punto de vista actual. *En Route* no representa, como algunos podrían imaginar, la reacción de un libertino exhausto o incluso el autoengaño de un hombre de mundo decepcionado. El temperamento de Durtal es el de André y Folantin y Des Esseintes; desde el primero, en el *Drageoir à Epices*, Huysmans ha sido un idealista y un buscador, de ninguna manera un asceta, sino un hombre cuyos sentidos inquisitivos y una imaginación inquieta lo habían llevado a probar todas las frutas prohibidas, pero nunca a quien los placeres vulgares de la vida pudieran ofrecer una satisfacción duradera. El registro más preciso de la vida sexual temprana de Des Esseintes puede ayudarnos aquí; mientras que para la penúltima etapa las relaciones de Durtal con Madame Chantelouve en *Là-Bas* y la mezcla de atracción y repulsión que sentía por ella, son ciertamente

significativas. En *En Route*, Durtal magnifica su propia maldad, como lo hizo Bunyan en su *Grace Abunding*; los santos siempre se han esforzado por magnificar su maldad, dejando a los pecadores la agradable función de jugar a la justicia. Para rastrear la permanencia real de la actitud de Huysmans hacia la religión es suficiente volver a *A Rebours*. Des Esseintes había sido educado por los jesuitas, ya veces le parecía que esa educación le había puesto un fermento extraterrestre que nunca dejó de funcionar, llevándolo a la búsqueda de un mundo nuevo y de ideales imposibles. No pudo encontrar ningún lugar terrenal de descanso; trató de construirse para sí mismo una "Tebaida refinada" como un arca cálida y confortable en la que encontrar refugio del torrente de la imbecilidad humana. Se sentía atraído hacia la Iglesia por muchos vínculos, por su predilección por la latinidad cristiana primitiva, por la exquisita belleza del arte eclesiástico de la Edad Media, por su amor por la música medieval monástica, "esa música demacrada que actuaba instintivamente en sus nervios. Así como Nietzsche siempre estuvo obsesionado por el deseo de un monasterio para los librepensadores, así Des Esseintes soñaba con una ermita, con las ventajas de la vida enclaustrada de los conventos, donde los hombres son perseguidos por el mundo por infundirle el justo desprecio del silencio.

Des Esseintes, e incluso el Durtal de *Là-Bas*, siempre dejan de lado estos pensamientos con la reflexión de que, al fin y al cabo, la Iglesia no es más que una leyenda gastada, una magnífica impostura. En *En Route* Durtal ha dado un paso decisivo. Ha pasado por esa experiencia psicológica comúnmente llamada "conversión". Sólo en los últimos años se ha estudiado seriamente el fenómeno de la conversión, pero sabemos en todo caso que no se trata de una transformación intelectual, ni siquiera necesariamente moral, aunque puede reaccionar en cualquier dirección, sino principalmente un fenómeno emocional; y que ocurre especialmente en aquellos que han sufrido una inquietud prolongada y torturadora, llegando finalmente como la resolución espontánea de todas sus dudas, el estallido de un torrente de paz reconfortante, la explosión silenciosa de luz interior. La perspicacia con la que se describe este estado en *En route* parece atestiguar un conocimiento real de él. En Durtal no se efectúa ningún cambio moral o intelectual obvio, pero recibe una nueva experiencia de fe reposada, una convicción más profunda que todo argumento. Realmente es la emergencia repentina en la conciencia de un proceso muy gradual, y el temperamento artístico concreto

que había sido sometido al proceso reacciona a su manera. Una inteligencia más abstracta habría preguntado: "Pero, después de todo, ¿es verdadera mi fe?". Durtal, en presencia de la creciente estructura de formas sensoriales e imaginativas dentro de él, que se ha convertido en un hogar, siente que la cuestión de su verdad ha pasado a un segundo plano. Su perfecta adecuación se ha convertido en la afirmación de su verdad. De ahora en adelante, es tarea de su vida aprender cómo adaptarse mejor a lo que reconoce como su hogar eterno. *En Route* representa una etapa en esta adaptación.

Por una rara oportunidad —una oportunidad más feliz que la que le sucedió a Tolstoi en circunstancias algo similares— un nuevo desarrollo en los logros artísticos ha ido aquí paralelo, y en exquisita armonía, con el nuevo desarrollo espiritual. La creciente simplicidad del trabajo de Huysmans ha llegado a un punto más allá del cual quizás no podría llevarse sin dañar su estilo vívido y concreto. Y la nueva sencillez de espíritu, de la que es el reflejo, marca el retiro final al trasfondo de ese irrazonable desprecio por la humanidad que recorrió casi todos los libros anteriores, y que ahora por fin pasa incluso a un éxtasis de adoración en los pasajes sobre el viejo Simón, el porcino del monasterio. Sin embargo, Huysmans ha mostrado principalmente su arte confiando casi exclusivamente para el interés de su libro en su ahora consumado poder de análisis. Este poder, que quizás podamos rastrear claramente por primera vez en *Sac au Dos*, se ha desarrollado en *En Ménage* hasta convertirse en una habilidad maravillosa para iluminar los rincones inexplorados del alma y poner al descubierto esos pensamientos terribles que son, como él lo ha dicho en alguna parte, la encarnación lamentable de "la ignominia inconsciente de las almas puras". En su obra maestra anterior, *A Rebours*, sin embargo, se ve poco, habiendo pasado principalmente a la crítica estética. El mejor episodio de análisis emocional aquí es el admirable capítulo en el que se narra el intento de Des Esseintes de visitar Londres. Toda su vida había deseado ver dos países, Holanda e Inglaterra. Había estado en Holanda, y con visiones de Rembrandt y Teniers había regresado desilusionado. Ahora fue a Galignani's, compró un Baedeker inglés, entró en la bodega de la Rue de Rivoli para beber de ese oporto que adoran los ingleses, y luego se dirigió a una taberna frente a la Gare St. Lazare para comer lo que él imaginó que era una característica comida inglesa, rodeada de ingleses y obsesionado por los recuerdos de Dickens. Y con el paso del tiempo siguió sentado, mientras todas las

sensaciones de Inglaterra parecían pasar por sus nervios, permaneció sentado hasta que por fin el correo de Londres había partido. "¿Por qué moverse —se preguntaba— cuando se puede viajar tan magníficamente en una silla…? Además, ¿qué se puede esperar salvo una nueva desilusión, como en Holanda...? Y luego he experimentado y visto lo que quería experimentar y ver. Me he saturado de vida inglesa, sería una locura perder por un torpe cambio de lugar esas sensaciones imperecederas… Llamó un coche y regresó con sus maletas, paquetes, alfombras, paraguas y bastones a Fontenay, sintiendo el cansancio físico y mental de un hombre que regresa a casa después de un largo y peligroso viaje". No podría haber una imagen más feliz de la vida imaginativa del temperamento artístico. Pero en *En route* el análisis es el elemento principal de interés; De principio a fin, no hay nada que nos detenga más que este análisis minucioso y conmovedor de las fluctuaciones del alma de Durtal a través del pequeño tramo que recorre aquí en el camino hacia la paz espiritual. Por ejemplo, no podría haber mejor declaración que esta de uno de los secretos del místico: "Hay dos formas de librarnos de una cosa que nos agobia, arrojándola o dejándola caer. Desechar requiere un esfuerzo del cual puede que no seamos capaces, dejar caer no impone ningún trabajo, es más sencillo, sin peligro, al alcance de todos. Desechar, de nuevo, implica cierto interés, cierta animación, incluso cierto miedo; dejar caer es indiferencia absoluta, absoluto desprecio; créeme, usa este método y Satanás huirá".

En Route es el primero de una trilogía, y los nombres de los volúmenes siguientes, *La Cathédrale* y *L'Oblat*, indican suficientemente el final del camino por el que Durtal, si no su creador, ha comenzado. Pero cualquiera que sea la prueba, cualquiera que sea la etapa final del propio Huysmans, no cabe duda de que él es el mayor maestro del estilo y, dentro de sus propios límites, el pensador más sutil y el psicólogo más agudo que en la Francia actual utiliza el medio de la novela. Solo Zola puede compararse con él, y entre ellos no puede haber ningún tipo de rivalidad. Zola, con su temperamento inmenso y exuberante, su cordura y amplitud de visión, su arte robusto y plebeyo, tiene su propio lugar en la vía de la literatura moderna. Huysmans, un aristócrata intelectual y estético, ha seguido con sinceridad inquebrantable el camino por el que lo ha conducido su temperamento más enérgico y excepcional, y su lugar, aunque aparentemente más pequeño, es al menos igualmente seguro. Dondequiera

que los hombres se ocupen de la literatura de finales del siglo XIX, seguramente a veces hablarán de Zola, a veces leerán Huysmans. La ciclópea arquitectura de Zola sólo puede verse en su conjunto cuando hayamos completado la fatigosa tarea de investigarla en detalle; en Huysmans buscamos la expresividad de la página, la oración, la palabra. Por extraño que pueda parecerles a algunos, es el así llamado realista quien nos ha dado la interpretación más idealizada de la vida; la visión concentrada del idealista en su propia esfera más pequeña ha revelado no solo los misterios del alma, sino incluso los secretos exteriores de la vida. Es cierto que Huysmans ha pasado con serena indiferencia, o bien con desprecio, las cosas que a lo largo de los siglos hemos aprendido poco a poco a contar hermosas. Pero por otro lado, ha contribuido a ampliar la esfera de nuestro deleite con una nueva visión de la belleza donde antes a nuestros ojos no había belleza, ejerciendo la función propia del artista que elige siempre las cosas viles y despreciadas del mundo, incluso las cosas que no son, para deshacer las cosas que son. Allí el decadente tiene su justificación. Y si bien podemos aceptar la nueva visión de la belleza del pionero, no estamos llamados a rechazar esas viejas visiones familiares para las que no tiene ojos, solo porque su mirada debe estar fija en esa altura desconocida hacia la que conduce a los hombres que vienen después.

IV

Huysmans representa de manera muy exquisita un aspecto de la compleja alma moderna, ese aspecto que se aleja de las fuerzas más groseras de la naturaleza, de la mera simplicidad del cielo desnudo o del cuerpo desnudo, el "diluvio incesante de la necedad humana", la opresión eterna de los lugares comunes, para encontrar un sedante para sus nervios exasperados en la contemplación de la belleza esotérica y la difícil búsqueda de la paz mística que sobrepasa todo entendimiento. "Debo regocijarme más allá de los límites del tiempo… —reza el lema del viejo místico flamenco Ruysbroeck en la portada de *A Rebours*— aunque el mundo se estremezca de mi alegría, y en su tosquedad no sepa lo que quiero decir". Así es la decadencia; así es, en verdad, la religión, en el amplio y verdadero sentido de la palabra. El cristianismo mismo, tal como lo conocemos en la iglesia occidental, surgió del bautismo de la barbarie joven en la decadencia latina. El arte pagano y su clara serenidad, la ciencia, el racionalismo, el vigor

brillante y áspero del sol y el mar, el adorable misterio de la vida común y el vulgar amor humano, quedan para componer el espíritu que en cualquier época llamamos "clásico".

Así, lo que llamamos clásico corresponde en el aspecto espiritual al amor por las cosas naturales, y lo que llamamos decadente a la búsqueda de las cosas que parecen estar más allá de la naturaleza. "Corporea pulchritudo in pelle solummodo constat. Nam si viderent homines hoc quod subtus pellem est, sicut lynces in Beotia cernere interiore dicuntur, mulieres videre nausearent. Iste decor in flegmate et sanguine et humore ac felle constitit". Ese es el agudo análisis que San Odón de Cluny hace de la mujer, que para el hombre es siempre el símbolo de la Naturaleza: la belleza es superficial, ahogada en excreciones que apenas deberíamos preocuparnos por tocar con la punta del dedo. Y para la visión clásica de la naturaleza, escuche a ese inglés fantástico y gigantesco, Sir Kenelm Digby. Ha sido admitido por sus doncellas en el dormitorio de Venetia Stanley, la famosa belleza que luego se convertiría en su esposa; ella todavía está durmiendo, y él no puede resistir la tentación de desvestirse y acostarse suave y reverentemente a su lado, mientras ella, medio perturbada en su sueño, ella rueda de costado debajo de la ropa; "y su bata estaba tan retorcida sobre su hermoso cuerpo que todas sus piernas y la mayor parte de sus muslos estaban desnudos, los cuales estaban tan uno sobre el otro que formaban una sombra profunda donde los ojos nunca satisfechos deseaban la mayor luz. El rubor natural brillaba a través de la piel, como los rayos del sol lo hacen a través del cristal o el agua, y se aseguró que era carne lo que miraba, que sin embargo no se atrevía a tocar por miedo a derretirla, tan parecido a la nieve se veía. Su vientre cubierto con la bata, la cual se elevaba con una suave hinchazón, y expresaba su perfecta figura a través de los pliegues de ese velo descortés. Sus pechos eran como dos globos, donde se diseñaron las glorias del cielo y la tierra, y las venas azules parecían dividir constelaciones y reinos... de esa oscuridad brillaron unas gotas de sudor como chispas de diamantes...".

Juegan con los mismos argumentos, observamos, estos dos, Odo y Digby, con la piel, el sudor, etc., cada uno colocando sobre ellos sus propios valores. Idealistas ambos, uno idealiza en la línea de la muerte, el otro en la línea de la vida que ha seguido toda la raza, y ambos en sus propios terrenos son irrefutables, la lógica de la vida y la lógica de la muerte, igualmente sólidamente fundamentadas en la estructura misma del mundo, del cual el

hombre es la vara de medir.

El partido clásico de la Naturaleza parece, de hecho, el más fuerte, en apariencia solo, y uno recuerda que, de los dos testigos que acabamos de citar, el abad de Cluny era el hombre más venerado de su época, mientras que nadie se molestó ni siquiera en publicar las *Memoirs* de Digby hasta nuestro siglo —pero acarrea debilidad en su fuerza misma, la debilidad de un gran partido político formado por coalición. No solo tiene a los idealistas de su lado, sino en su mayor parte también a las fuerzas ciegas de la vulgaridad robusta. De modo que los espíritus más tensos a veces se ven impulsados a una reacción contra la Naturaleza y el racionalismo, como la que Huysmans, desde *L'Extase* en adelante, ha sido el representante constante. En el momento actual, tal reacción ha alcanzado un cierto predominio.

El cristianismo una vez abarcó a casi todas las personas nacidas en el mundo europeo; debe haber alguien para quien, no en una forma moderna desvitalizada sino en su esencia más pura, siga siendo el único refugio posible. Sin duda, las condiciones han cambiado; el mundo mismo no es lo que era para el hombre medieval. Para el hombre medieval —como todavía hoy para el niño en la oscuridad— sus sueños y sus fantasías, cada emoción orgánica en los ojos o en los oídos, parecían destellar sobre él desde un mundo de ángeles y demonios. Se podría decir que el hombre medio de aquellos días —ni el más fino ni el más vulgar— es víctima de una especie de locura, una paranoia, un delirio persecutorio sistematizado. No podía mirar serenamente a la cara de las estrellas o tumbarse en reposo entre las piñas del bosque, porque ¿quién sabía qué emboscada del Enemigo no acecharía detrás de estas cosas? Incluso en las flores, como decía San Cipriano, el Enemigo yacía oculto. Solo había un lugar donde los hombres podían acurrucarse juntos de manera segura: la iglesia.

Huysmans, a pesar de un grado muy alto de sutileza intelectual, en virtud de su especial temperamento estético e imaginativo, es trasladado a la actitud más infantil de esta época anterior. El universo entero se le aparece como un proceso de imágenes vivas; no puede razonar en abstracciones, no puede racionalizar; por eso es inevitablemente un artista. Por lo tanto, es un líder nato en cierto movimiento emocional moderno.

Ese movimiento, como sabemos, forma parte de un grupo de movimientos ahora peculiarmente activos. Los vemos por todos lados,

ocultismo, teosofía, espiritismo, todas esas formas vagas en la frontera de lo desconocido que llaman a hombres cansados de vivir demasiado, o nunca lo suficientemente fuertes para vivir, para esconder sus rostros del sol de la naturaleza y andar a tientas en la fresca y deliciosa oscuridad, calmando la fiebre de la vida. Es una tontería sentir resentimiento por esta tendencia; tiene su rectitud; a algunos les conviene, que bien pueden aferrarse a su sueño privado si la vida misma no es más que un sueño. En el peor de los casos, podemos recordar que, por repugnantes que puedan ser tales movimientos, dejar caer sigue siendo una mejor manera de hacer huir a Satanás que arrojarlo. Y en el mejor de los casos, uno debe saber que esto es parte del proceso vital por el cual el mundo espiritual se mueve sobre su eje, alternando entre la oscuridad y la luz.

Por lo tanto, empápese de misticismo, siga cada camino embriagador hacia cada imposible Más Allá, embriáguese de medievalismo, de ocultismo. Sin embargo, tenga la certeza de que la naturaleza es su hogar y de que desde las excursiones más lejanas volverá con mayor certeza a esos instintos fundamentales que están enraizados en la serie zoológica en cuya cima nos encontramos. Porque toda la cosmogonía espiritual descansa finalmente, no de hecho en una tortuga, sino en los impulsos emocionales de los mamíferos vertebrados que nos constituyen a los hombres.

Havelock Ellis

Émile Zola — Germinal — 1885

Introducción a la obra de
Zola traducida por H. Ellis

Germinal se publicó en 1885, después de ocupar a Zola durante el año anterior. De acuerdo con su costumbre habitual, pero en mayor medida que con cualquier otro de sus libros, excepto *La Débâcle*, acumuló material de antemano. Durante seis meses viajó por el distrito de las minas de carbón en el norte de Francia y Bélgica, especialmente el Borinage alrededor de Mons, con el cuaderno en la mano. "Era curioso ese caballero", le dijo el minero a Sherard, quien visitó el vecindario en un período posterior y descubrió que los mineros de todos los pueblos conocían *Germinal*. Ese fue un tributo de admiración que se merecía el libro, pero nunca fue una de las novelas más populares de Zola; no fue ni lo suficientemente divertida ni lo suficientemente indignante como para atraer a la multitud.

Sin embargo, *Germinal* ocupa un lugar entre las obras de Zola cada vez más asegurado, de modo que para algunos críticos incluso comienza a parecer el único libro suyo que al final podrá sobrevivir. En su propio tiempo, como sabemos, los críticos acreditados de la época no pudieron encontrar ninguna condena lo suficientemente severa para Zola. Brunetière lo atacaba perpetuamente con una furia que parecía inagotable; Schérer ni siquiera pudo soportar oír mencionar su nombre; Anatole France, aunque vivió para transigir, pensó que habría sido mejor si nunca hubiera nacido. Incluso en ese momento, sin embargo, hubo críticos que se inclinaron a ver a *Germinal* de manera más favorable. Así, Faguet, que fue un reconocido crítico académico de fines del siglo pasado, si bien sostenía que la posteridad sería incapaz de comprender cómo Zola pudo haber sido popular alguna vez, lo reconoció en *Germinal* como el heroico representante de la democracia, incomparable en su poder de describir multitudes, y se dio cuenta de cuán maravillosa es la conclusión de este libro.

Hoy, cuando los críticos ven a Zola en general con indiferencia más que con horror, aunque todavía conserva su favor popular, la distinción de *Germinal* se reconoce aún más claramente. Seillière, si bien considera las condiciones capitalistas presentadas como ahora de un tipo antiguo y casi extinto, ve a *Germinal* destacándose como 'el poema del misticismo social',

mientras que André Gide, un crítico completamente moderno que ha dejado una profunda huella en la generación actual, observa en alguna parte que hoy en día puede sorprender que se refiera con admiración a *Germinal*, pero es un libro magistral que lo llena de asombro; apenas puede creer que esté escrito en francés y menos aún que deba haber sido escrito en cualquier otro idioma; parece que debería haber sido creado en alguna lengua internacional.

El alto lugar que se le atribuye a *Germinal* difícilmente parecerá exagerado. El libro se produjo cuando Zola logró por fin el dominio completo de su arte y antes de que su mano, como en sus últimas novelas, comenzara a perder su firme dominio. El tema se prestaba, además, a su especial aptitud para presentar con vivos esbozos a los grandes grupos humanos, y a su especial simpatía por las emociones colectivas y las aspiraciones sociales de tales grupos. No nos volvemos dolorosamente conscientes, como ocurre a menudo en la obra de Zola, de que está tratando de reproducir aspectos de la vida que conoce imperfectamente, o de encajarlos en fórmulas científicas que ha comprendido imperfectamente. Muestra un dominio magistral de cada grupo por separado, y cada uno representa algún elemento esencial del todo; están armoniosamente equilibrados, y su acción y reacción mutuas conducen inevitablemente a la espléndida dosis trágica, pero aún con su gran promesa para el futuro. No discutiré aquí el arte literario de Zola (lo he hecho en mi libro de *Afirmaciones*); basta con decir que, aunque no fue un gran maestro del estilo, Zola nunca volvió a escribir tan finamente como aquí.

Se puede agregar una palabra para explicar cómo esta traducción cayó en la suerte de alguien cuyo trabajo ha sido en otros campos. En 1893, el difunto A. Texeira de Mattos estaba preparando para la edición privada una serie de versiones completas de algunas de las principales novelas de Zola y me ofreció a asignarme *Germinal*. Dedicaba mi tiempo a una preparación preliminar, pero aún infructuosa, para lo que consideraba mi propia tarea especial en la vida, y sentí que no debía desaprovechar la oportunidad de dedicar mi tiempo libre a hacer una modesta adición a mis ingresos. Mi esposa rápidamente se involucró en el proyecto y estuvo de acuerdo, en el entendimiento de que compartíamos las ganancias, para actuar como mi secretaria. Así que, en la pequeña casita de Cornwall junto al mar que ocupábamos entonces, las tardes de los primeros meses de 1894 las pasamos sobre *Germinal*, yo traduciendo en voz alta, y ella con rápida, eficiente e incansable pluma siguiéndome, mejorando de vez en cuando mi

diálogo en inglés con su agudo ingenio. De esta manera pude obtener una visión más minuciosa de los detalles del trabajo de Zola, y una visión más impresionante de la estructura masiva que él planteó aquí, que la que puede adquirir fácilmente el simple lector. Esa tarea conjunta ha dejado un recuerdo muy agradable. Además, es una satisfacción para mí saber que he sido responsable, aunque de manera inadecuada, de la única versión completa en inglés de este maravilloso libro, "un gran fresco", como lo llamó el propio Zola, una gran prosa épica, como a algunos les ha parecido digno de comparar con las grandes epopeyas en verso de antaño.

Havelock Ellis

Heinrich Heine — Escritos en prosa — 1887

Introducción a la obra de Heine editada por H.Ellis

I

Heine reúne y enfoca para nosotros en un punto vívido todas esas influencias de su propio tiempo que son las fuerzas de hoy. Aparece ante nosotros, por decirlo a su manera, como un joven y militante Caballero del Espíritu Santo, inclinándose contra los espectros del pasado y liberando las energías aprisionadas del espíritu humano. Su interés desde este punto de vista radica, en gran parte, al margen de su interés como poeta lírico supremo, hermano de Catulo, de Villon y de Burns; aquí nos acercamos a él en su lado prosaico —su lado relativamente prosaico.

Un hemisferio del cerebro de Heine era griego, el otro hebreo. Nació cuando el genio de Goethe estaba en su apogeo; su madre había absorbido la franqueza terrenal, el paganismo cuerdo y masivo de las elegías romanas, y los ideales de Heine en todas las cosas, lo quisiera o no, eran siempre helénicos, usando esa palabra en el sentido amplio en que el mismo Heine la usaba incluso cuando fue el primero en rango y el último en tiempo de los poetas románticos de Alemania. Buscó, incluso conscientemente, moldear el espíritu emocional moderno en formas clásicas. Hizo su arte con sencillez y lucidez, las aspiraciones que lo impregnan son sensuales en todas partes y, sin embargo, recuerda con más frecuencia el temperamento turbulento de Catulo que cualquier espíritu antiguo más sereno.

Porque Heine surgió temprano en una rebelión activa contra un clasicismo meramente pasivo. Gritos tan feroces y ardientes, como de Oriente, atraviesan los cantos de Catulo. El travieso Hermes estaba irritado por las actividades tranquilas y silenciosas del anciano Zeus de Weimar. Y entonces la ferviente naturaleza hebrea que había en él, liberada por el pensamiento favorito de Hegel sobre la divinidad del hombre, entró en juego con sus grandes ansias revolucionarias. Así fue como apareció ante el mundo como el líder más brillante de un movimiento de emancipación nacional o incluso mundial. La mayor parte de sus obras en prosa, desde el joven *Reisebilder* en adelante, y una parte considerable de su obra poética, registran

la energía con la que interpretó este papel.

Pero ya sea que el elemento griego o el hebreo estuvieran más activos en Heine, el ideal que estableció para la vida en general fue la actividad igual de ambos lados, en otras palabras, la armonía de la carne y el espíritu. Es este pensamiento el que domina la *The History of Religion and Philosophy in Germany,* su mayor logro en este tipo. Ese libro fue escrito en el momento en que Heine tocó el punto más alto de su entusiasmo por la libertad y su fe en la posibilidad del progreso humano. Es una especie de programa para el futuro inmediato del espíritu humano, en forma de un breve y audaz bosquejo de la historia espiritual de Alemania y de los grandes emancipadores de Alemania, Lutero, Lessing, Kant y los demás. Presenta en una forma fresca y fascinante ese Evangelio Eterno que, desde los tiempos de Joaquín de Flora en adelante, siempre ha brillado en sueños ante la mente de los hombres como el sucesor del cristianismo. La visión de Heine de una democracia de pasteles y cerveza, fundada en las alturas de la libertad religiosa, filosófica y política, todavía nos estimula y emociona, incluso hoy en día, cuando nos hemos cansado del majestuoso menú de una humanidad malhumorada que no se alimentará a nuestra invitación, no, no de pasteles y cerveza. Heine es lo suficientemente sabio para ver, aunque sea imperfectamente, que no es razonable esperar la rápida construcción de una Nueva Jerusalén; porque, como él lo expresa a su manera, los santos vampiros de la Edad Media han chupado tanta sangre vital que el mundo se ha convertido en un hospital. Una revolución repentina de inválidos histéricos o con fiebre puede producir poco valor permanente; sólo un curso largo y vigorizante de los tónicos de la vida puede liberar del peligro el aire libre de la naturaleza. "Nuestro primer deber —afirmó en este libro— es recuperar la salud".

Heine confiesa que él también estaba entre las almas enfermas y decrépitas. En realidad, en ningún momento estuvo tan lleno de vida y salud, tan armoniosamente inspirado y animado por un gran entusiasmo. Se ríe un poco de Goethe; no ve que el Zeus fidiano, de cuya confinada posición se mofa, fue el mayor liberador de todos ellos; pero la mayor parte de su sarcasmo burlón está aquí en silencio. No fue sino hasta diez años más tarde, cuando las sutiles semillas de la enfermedad habían comenzado a aparecer, y cuando, también, quizás había obtenido una visión más clara de las posibilidades de la vida, Heine se dio cuenta de que los movimientos prácticos de reforma de su tiempo no eran aquellos por los que se había

despertado su temprano entusiasmo. Y luego escribió *Atta Troll*.

Con los lentos pasos de esa enfermedad consumidora, y después de la revolución de 1848, Heine dejó de reconocer como antaño una raíz común a sus diversas actividades, o de insistir en la importancia fundamental de la religión. Todo en el mundo se convirtió en el deporte de su inteligencia. El cerebro todavía funcionaba brillantemente en el cuerpo atrofiado; el ingenio como un rayo todavía golpeaba infaliblemente; ni siquiera se perdonó a sí mismo. Las *Confesiones* están llenas de ironía, cubriendo todas las cosas con una risa que es mitad reverencia, o una reverencia que es más que mitad risa, y ¡ay del lector que no está alerta en todo momento! En el poema romántico y satírico de *Atta Troll*, escrito al comienzo de este último período, esta, su altitud final, se revela de la manera más completa. Necesita un poco de estudio hoy, incluso para un alemán, pero vale la pena ese estudio.

Atta Troll, la historia de un oso danzante que escapa de la servidumbre, es una protesta contra el partido radical, con sus estrechas concepciones del progreso, su manso ideal de igualdad burguesa, sus pequeñas consignas, su solemnidad, su indignación ante las criaturas humanas que sonríe "incluso en su entusiasmo". Todas estas serias preocupaciones de los tribunos del pueblo se bañan en suaves risas mientras escuchamos la deliciosa melodía monótona infantil en la que el viejo oso, rodeado de su familia, balbucea o murmura del futuro. *Atta Troll* no es, como muchos han pensado, una burla de los ideales más sagrados de los hombres. Es, más bien, la afirmación de esos ideales contra los individuos que los reducirían a su propio alcance mezquino. Hay ciertos espejos, dijo Heine, construidos de tal manera que presentarían incluso a Apolo como una caricatura. Pero nos reímos de la caricatura, no del dios. Es bueno demostrar, incluso a costa de algún malentendido, que más allá de los pequeños ideales de nuestro progreso político, se construye una ciudad ideal aún más grande, de la que también el espíritu humano reclama la ciudadanía. La defensa de los derechos inalienables del espíritu, declara Heine, había sido la principal tarea de su vida.

En la historia de Alemania fueron sus dos grandes liberadores intelectuales, Lutero y Lessing, a quienes Heine admiraba con el más incondicional amor y reverencia. Por su posterior reivindicación de los derechos del espíritu, no menos que por su anterior lucha por el progreso religioso y político, se puede decir que se ganó un lugar por debajo, de hecho,

pero no muy por debajo, de aquellos cordiales iconoclastas de buen corazón.

II

Para llegar a la raíz de la naturaleza del hombre debemos echar un vistazo a los hechos principales de su vida. Nació en Düsseldorf en el Rin, luego ocupado por los franceses, probablemente el 13 de diciembre de 1799 [3]. Provenía, de ambos padres, de esa raza judía que es, como dijo una vez, la masa con la que se amasan los dioses. La familia de su madre, Betty van Geldern, había venido de Holanda un siglo antes. La propia Betty recibió una excelente educación; compartió los estudios de su hermano, quien se convirtió en un médico de renombre; hablaba y leía inglés y francés; sus libros favoritos eran *Emile* de Rousseau y elegías de Goethe. Algunas cartas escritas durante sus veinticuatro años revelan un carácter franco, valiente y dulce; era una personita brillante y atractiva, y tenía muchos pretendientes. En el verano de 1796, Samson Heine, con una carta de presentación, entró en la casa de los Van Geldern. Era hijo de un comerciante judío afincado en Hannover, y acababa de hacer una campaña en Flandes y Brabante, en calidad de comisario con rango de oficial, bajo el mando del príncipe Ernesto de Cumberland. Era un hombre alto y apuesto, de suave cabello rubio y hermosas manos; había algo en él, dijo su hijo, un poco falto de carácter y femenino. Después de un breve noviazgo, se casó con Betty y se instaló en Düsseldorf como agente de terciopelos ingleses. Harry (por eso recibió el nombre de un inglés) fue el primer hijo. Mientras que de su padre, un tanto débil y romántico, surgió todo lo que estaba suelto y desequilibrado en el temperamento de Heine, fue su madre, con su naturaleza fuerte y saludable, bien desarrollada intelectual y emocionalmente, quien, como él mismo dijo, desempeñó el papel principal en la historia de su evolución.

Harry era un niño rápido; tenía los sentidos agudos, aunque no era físicamente fuerte; le encantaba leer y sus libros favoritos eran *El Quijote* y *Los viajes de Gulliver*. Solía hacer rimas con su única y muy querida hermana

---

[3] Hay tres biografías alemanas de Heine, las de Strodtmann, Karpeles y Proelss; Recientemente se ha anunciado una nueva edición de sus obras en seis volúmenes, con una biografía y notas del Dr. Elster. El Sr. Matthew Arnold, con su conocido ensayo y poema, ha contribuido mucho a estimular el interés de los ingleses por Heine. Cabe mencionar con elogio una cuidadosa estimación crítica del Sr. Charles Grant (*Contemporary*, septiembre de 1880).

Lotte, y a los diez años escribió un poema sobre fantasmas que sus maestros consideraron una obra maestra. En el Liceo trabajaba bien, tanto de noche como de día. Sólo una vez, en la ceremonia pública al final de un año escolar, sufrió un desmayo; estaba recitando un poema, cuando sus ojos se posaron en una hermosa chica rubia del público; vaciló, tartamudeó, guardó silencio, cayó desmayado. Pronto reveló la extrema irritabilidad cerebral de una naturaleza absorta en los sueños y cautivada por las visiones. Poco después, a la edad de diecisiete años, cuando su rico tío de Hamburgo intentaba en vano impulsarlo en la carrera comercial, Heine conoció a la mujer que despertó su primera y última pasión profunda, siempre insatisfecha excepto en la medida en que encontró una exquisita encarnación en sus poemas. Nunca mencionó su nombre; no fue hasta después de su muerte que se supo que la forma que estaba detrás de María, Zuleima, Evelina de tantas canciones dulces, extrañas o melancólicas era la de su prima, Amalie Heine.

Con la ayuda de su tío, estudió derecho en Bonn, Gotinga y Berlín. En Berlín cayó bajo la influencia dominante de Hegel, el vencedor de la escuela romántica de la que Schelling era el representante filosófico. Posteriormente, Heine se refirió a este período como aquel en el que "pastoreaba cerdos con los hegelianos"; es cierto que Hegel ejerció sobre él una gran y permanente influencia. En Berlín, en 1821, apareció su primer volumen de poemas, y luego comenzó a ocupar su verdadero lugar.

En este período, se describe a Heine como un joven bondadoso y amable, pero reservado, sin importarle mostrar sus emociones. Era de mediana estatura y esbelto, con cabello castaño claro bastante largo (en la infancia era rojo, y le llamaban "Rother Harry") enmarcando el rostro ovalado pálido y sin barba, los ojos azules brillantes miopes, la nariz griega, los pómulos altos, la boca grande, los labios carnosos, mitad cínicos, mitad sensuales. No era un alemán típico; como Goethe, nunca fumó; no le gustaba la cerveza y, hasta que se fue a París, nunca había probado el *sauerkraut*.

Durante algunos años continuó, principalmente en Gotinga, estudiando derecho. Pero no le gustaba ni tenía capacidad para la jurisprudencia, y sus ataques espasmódicos de actividad en los momentos en que se daba cuenta de que no era bueno para él depender de la generosidad de su rico y bondadoso tío Salomón, no lo llevaron lejos. Una nueva idea, un día soleado, la apertura de una flor, una niña bonita, y los libros jurídicos fueron olvidados.

Poco después de haber recibido por fin su diploma, pasó por la ceremonia del bautismo con la esperanza de obtener un nombramiento del gobierno prusiano. Fue un paso del que se arrepintió de inmediato y que, lejos de colocarlo en una mejor posición, despertó la enemistad tanto de cristianos como de judíos, aunque la familia Heine no tenía opiniones muy firmes al respecto. La madre de Heine, debería decirse, era deísta, su padre indiferente, pero los ritos judíos se mantuvieron estrictamente. Seguía hablando de convertirse en defensor, hasta que, en 1826, la publicación del primer volumen del *Reisebilder* le dio fama en toda Alemania por su audacia, su manera encantadora y pintoresca, su personalidad peculiarmente original. El segundo volumen, más atrevido y mejor que el primero, fue recibido con deleite muy mezclado con horror, y fue prohibido por Austria, Prusia y muchos estados menores. En este período, Heine visitó Inglaterra [4]. Entonces estaba disgustado con Alemania y lleno de entusiasmo por la "tierra de la libertad", entusiasmo que naturalmente se encontró con muchas conmociones groseras, y de esa época data la amargura con la que suele hablar de Inglaterra. Encontró Londres —aunque, debido a un inteligente abuso de la generosidad del tío Solomon, extremadamente bien provisto de dinero— "espantosamente húmedo e incómodo"; sólo le atraía la vida política de Inglaterra, y su admiración por Canning no tenía límites. Luego visitó Italia, para pasar allí los días más felices de su vida; y habiéndose dado cuenta al fin de que sus esfuerzos por obtener cualquier nombramiento gubernamental en Alemania serían infructuosos, emigró a París. Allí, salvo por breves períodos, permaneció hasta su muerte.

Esta entrada a la ciudad que él había llamado la Nueva Jerusalén fue una época importante en la vida de Heine. Tenía treinta y un años, todavía era joven y estaba ansioso por recibir nuevas impresiones; aparentemente gozaba de buena salud, a pesar de los constantes dolores de cabeza; Gautier lo describe en apariencia como una especie de Apolo alemán. Todavía se estaba desarrollando, como continuó desarrollándose, incluso hasta el final; la etérea belleza de los primeros poemas se desvaneció, es cierto, pero sólo para dar lugar a una comprensión más cercana de la realidad, una risa más intensa, un grito de dolor más agudo. Ahora fue recibido cordialmente por el grupo extraordinariamente brillante que entonces vivía y trabajaba en París,

---

[4] Se alojó en el 32 de Craven Street, Strand.

que incluía a Victor Hugo, George Sand, Balzac, Michelet, Alfred de Musset, Gautier, Chopin, Louis Blanc, Dumas, Sainte-Beuve, Quinet, Berlioz y muchos otros, y entró con ansioso deleite en sus múltiples actividades. También durante un tiempo adhirió a la escuela de Saint-Simon, entonces dirigida por Enfantin; se sintió especialmente atraído por su religión de la humanidad, que parecía la realización de sus propios sueños. El libro de Heine sobre *Religion and Philosophy in Germany* fue escrito por sugerencia de Enfantin, y la primera edición se la dedicó. El nombre de Enfantin era, dijo, una especie de Shibboleth, que indica el partido más avanzado en la "guerra de liberación de la humanidad". En 1855 retiró la dedicatoria; se había convertido en un anacronismo; Enfantin ya no sacudía el mundo en busca de la *femme libre*; los mártires de ayer ya no llevaban una cruz, a menos que fuera, añadió característicamente, la cruz de la Legión de Honor.

Pocos años después de su llegada a París, Heine entabló una relación que ocupó un lugar importante en su vida. Mathilde Mirat, una vivaracha *grisette* de dieciséis años, era hija ilegítima de un hombre rico y de posición en las provincias, y había venido de Normandía para servir en la zapatería de su tía. Heine pasaba a menudo por esta tienda, y un conocimiento, que al principio pasaba silenciosamente a través del escaparate, gradualmente maduraba en una relación más íntima. Mathilde no sabía leer ni escribir; se decidió que debería ir a la escuela por un tiempo; después de eso establecieron una pequeña casa común, uno de esos *ménages parisiens*, reconocidos como casi legítimos, por los que Heine siempre había tenido una cálida admiración, porque, como él decía, entendía por "matrimonio" algo muy diferente al emparejamiento legal efectuado por párrocos y banqueros. Como en el caso de Goethe, no fue hasta algunos años después que pasó por la ceremonia religiosa, como paso previo a un duelo en el que se había visto envuelto por sus comentarios sobre la amiga de Börne, Madame Strauss. Deseaba dar a Mathilde un puesto seguro en caso de su muerte. Después de la ceremonia en San Sulpicio invitó a cenar a todos sus amigos que habían contraído relaciones similares, para que pudieran ser influenciados por su ejemplo. No se registra que fueran tan influenciados.

No es difícil comprender la fuerte y permanente atracción que atrajo al poeta, que tenía tantas mujeres intelectuales y aristocráticas entre sus amigas, por esta linda *grisette* amante de la risa. Estaba en su humor alegre y salvaje, en su impulsividad infantil, sobre todo en su encantadora

ignorancia. A Heine le encantaba que Mathilde nunca hubiera leído una línea de sus libros, ni siquiera supiera lo que era un poeta y lo amase sólo por sí mismo. Encontró en ella una fuente continua de frescura.

Necesitaba todas las fuentes de frescura. En los años que siguieron a su matrimonio formal en 1841, las sombras oscuras, dentro y fuera, comenzaron a cerrarse a su alrededor. Aunque en ese momento estaba produciendo su obra más madura, principalmente en poesía (*Atta Troll, Romancero*, *Deutschland*), sus ingresos de fuentes literarias siguieron siendo escasos. Mathilde no era una buena ama de casa; e incluso con la ayuda de una asignación considerable de su tío Solomon, Heine se encontraba con frecuencia en dificultades pecuniarias y, en consecuencia, fue inducido a aceptar una pequeña pensión del gobierno francés, que a veces ha sido motivo de preocupación para quienes cuidan de su fama. Con el paso de los años, las enemistades que padecía o apreciaba aumentaban en lugar de disminuir, y su amargura encontró expresión en su trabajo. Incluso Mathilde no era una fuente pura de alegría; la encantadora niña se estaba convirtiendo en una mujer de mediana edad y todavía era como una niña. No podía entrar en los intereses de Heine; se deleitaba con los teatros y los circos, a los que no siempre podía acompañarla; y experimentó las punzadas de unos celos irracionales con más intensidad de lo que quería admitir. Entonces murió el tío Salomón, y su hijo se negó, hasta que se ejerció una presión considerable sobre él, a continuar con la asignación que su padre había querido que recibiera Heine. Este fue un golpe severo, y la excitación que produjo desarrolló las semillas latentes de su enfermedad. Apareció con alarmantes síntomas de parálisis, que incluso en unos meses le dio, dice, la apariencia de un moribundo. Durante los siguientes dos años, aunque su cerebro permaneció despejado, la larga tragedia patológica se desarrolló.

Salió por última vez en mayo de 1848. Medio ciego y medio cojo, lentamente se retiró de las calles, llenas del ruido de la revolución, al silencioso Louvre, al santuario dedicado a "la diosa de la belleza, nuestra querida señora de Milo". Allí se sentó largo rato a sus pies; se estaba despidiendo de sus antiguos dioses; se había reconciliado con la religión del dolor; las lágrimas brotaron de sus ojos, y ella lo miró, compasiva pero inerme: "¿No ves, entonces, que no tengo brazos y no puedo ayudarte?"

On eût dit un Apollon germanique —así dijo Gautier del Heine de 1835; veinte años más tarde, un visitante inglés escribió de él: "Yacía sobre

un montón de colchones, su cuerpo demacrado de tal manera que no parecía más grande que un niño debajo de la sábana que lo cubría, sus ojos cerrados y el rostro en conjunto como el más doloroso y desperdiciado 'Ecce Homo' jamás pintado por algún viejo pintor alemán".

Sus sufrimientos sólo se aliviaban con dosis cada vez mayores de morfina; pero aunque le sobrevinieron más problemas y la quiebra de un banco le robó sus pequeños ahorros, su espíritu permaneció invicto. "Es un hombre maravilloso —dijo uno de sus médicos— sólo tiene dos ansias: ocultar su condición a su madre y asegurar el futuro de su esposa". Su obra literaria, aunque disminuyó en cantidad, nunca decayó en poder; sólo que, en palabras de su amigo Berlioz, parecía como si el poeta estuviera de pie junto a la ventana de su tumba, mirando alrededor del mundo en el que ya no formaba parte.

Vio algunos amigos, de los cuales Ferdinand Lassalle, con su exuberante poder y entusiasmo, fue el más interesante para él, como el representante de una nueva era y una nueva fe social; y la más querida, esa amiga que se sentaba horas o días seguidos junto al "colchón-tumba" de la Rue d 'Amsterdam, leyéndole o escribiendo sus cartas o corrigiendo pruebas. Hasta el final, la voz fuerte y brillante de Mathilde, cuando la oía por casualidad, regañando a los sirvientes o en otro ejercicio activo, a menudo lo hacía dejar de hablar, mientras una sonrisa de alegría pasaba por su rostro. Murió el 16 de febrero de 1856. Fue enterrado, silenciosamente, en Montmartre, según su deseo; porque, como él dijo, hay silencio allí.

III

En todo y sobre todo Heine fue un poeta. De principio a fin lo guiaron tres ángeles que bailaron eternamente en su cerebro y lo guiaron, solos o juntos, siempre. Eran los mismos que en *Atta Troll* que vio a la luz de la luna desde la ventana de la cabaña de Uraka —la Diana griega, desenfrenada, pero con los nobles miembros de mármol de antaño; Abunde, el hada rubia y alegre de Francia; Herodías, la judía oscura, como una palmera del oasis, y con toda la fragancia del Oriente entre sus pechos: "Oh, judía muerta, te amo más, más que a la diosa griega, más que a ese hada del norte" [5].

---

[5] "C'est le Bible, plus que tout autre libre —escribió un crítico francés más tarde—

Esos genios de las tres tierras ideales danzaron eternamente en su cerebro, y eso no es más que otra forma de indicar la oposición que subyace en la raíz de su naturaleza. Desde un punto de vista, bien puede ser, continuó la obra de Lutero y Lessing, aunque era menos bondadoso, menos sano en el fondo, y no tenía ese elemento de cuerdo filisteísmo que caracteriza a los Shakespeare y Goethes del mundo. Pero fue, más que nada, un poeta, un artista, un soñador, un niño perpetuo. Los reformadores prácticos entre los que en un momento se colocó, los hombres de una idea, estaban naturalmente irritados y desconfiados; había un sabor de aristocracia en tal idealismo. En el poema titulado "*Disputa*", un capuchino y un rabino discutieron ante el rey y la reina de Toledo sobre los respectivos méritos de las religiones cristiana y judía. Ambos hablaron largamente y con gran fervor, y al final el rey apeló a la bella reina que estaba a su lado. Ella respondió que no sabía cuál de ellos tenía razón, pero que no le gustaba el olor de ninguno; y Heine era en general de la mente de la reina. Suspiró por la restauración de Barbarroja, el imperio alemán largamente retrasado, y su último biógrafo afirma que habría saludado el descubrimiento de Barbarroja bajo el disfraz del rey de Prusia, con la insignia bismarckiana de sangre y hierro, como la realización de todos sus sueños. Sin embargo, es dudoso que la reunión sea muy cordial por ambas partes. Probablemente sería el doloroso deber del emperador, como del emperador de la visión en *Deutschland*, decirle a Heine, en un lenguaje muy práctico, que le falta respeto, falta en todo sentido de etiqueta; y Heine ciertamente respondería al Emperador, como en las mismas circunstancias respondió al visionario Barbarroja, que para ese venerable caballero sería mejor volver a casa, que durante su larga ausencia los emperadores se habían vuelto innecesarios, y que, después de todo, cetros y coronas hacen juguetes admirables para los monos.

"Estamos fundando una democracia de dioses —escribió en 1834— todos igualmente santos, bienaventurados y gloriosos. Deseas ropa sencilla, moral ascética y placeres sin condimentar; nosotros, por el contrario,

---

qui a façonné le génie poétique de Heine, en lui donnant sa forme et sa couleur. Ses véritables maîtres, ses vrais inspirateurs sont les glorieux inconnus qui ont écrit l'Ecclesiaste et les Proverbes, le Cantique des cantiques, le livre de Job et ce chez d'œuvre d'ironie discrète intitulé: le livre du prophète Jonas. Celui qui s'appelait un rossignol Allemand niché dans la perruque de Voltaire fut à la fois le moins évangélique des hommes et le plus vraiment biblique des poètes modernes."

deseamos néctar y ambrosía, mantos púrpuras, perfumes costosos, placer y esplendor, danzas de ninfas risueñas, música y obras de teatro. No se enojen, virtuosos republicanos; respondemos a todos sus reproches con las palabras de uno de los tontos de Shakespeare: "¿Crees que porque eres virtuoso no habrá más pasteles y cerveza?". ¿Qué podría decir a esto un republicano austero, un liberal puritano, que desdeñaba la visión de rosas, mirtos y ciruelas dulces por todas partes? Börne respondió: "Puedo ser indulgente con los juegos de los niños, indulgente con las pasiones de un joven, pero cuando en el sangriento día de la batalla un niño que está persiguiendo mariposas se mete entre mis piernas; cuando en el día de nuestra mayor necesidad, y estamos clamando a Dios en voz alta, el joven presumido que está a nuestro lado en la iglesia sólo ve a las muchachas bonitas, guiña un ojo y coquetea; entonces, a pesar de toda nuestra filosofía y humanidad, es muy posible que nos enojemos... Heine, con su naturaleza sibarita, es tan afeminado que la caída de una hoja de rosa perturba su sueño; entonces, ¿cómo debería descansar cómodamente en el nudoso lecho de la libertad? ¿Dónde hay belleza sin defecto? ¿Dónde hay algo bueno sin su lado ridículo? La naturaleza rara vez es poeta y nunca rima; ¡dejen que aquel a quien su prosa sin rima no pueda complacer se vuelque a la poesía! " Börne tenía razón; Heine no era el hombre para planear una revolución exitosa, o defender una barricada, o editar un periódico democrático popular, o representar adecuadamente a un electorado radical; todo esto era cierto. Agradezcamos que fuera verdad; Los Börnes están siempre con nosotros, y estamos agradecidos: solo hay un Heine.

La misma complejidad de la naturaleza que convirtió a Heine en artista lo convirtió en humorista. Pero ahora era una complejidad mayor, un juego cósmico entre el mundo real y el mundo ideal; no podía ir más lejos. El joven Catulo de 1825, con sus ardientes pasiones aplastadas en el lagar de la vida y dando tan divina ambrosía, pronto perdió la fe en la pasión. El soldado militante en la guerra de liberación de la humanidad de 1835 pronto dejó de blandir su espada. Fue sólo con el pleno desarrollo de su humor, cuando su médula espinal comenzó a fallar y él había asumido su posición como espectador de la vida, que Heine logró el único tipo de unidad posible para él: la unidad que proviene de una reconocida y aceptada falta de unidad. En las llamas ardientes de este humor inigualable bañó todas las cosas que consideraba más queridas; a su servicio puso el secreto de su naturaleza de

poeta, el secreto de hablar con una voz que todo corazón salta a responder. Apenas es el humor de Aristófanes, aunque es una fuerza mayor, incluso para moldear nuestros ideales políticos y sociales, de lo que Börne sabía; es más a menudo un desarrollo moderno del humor del rey loco y el necio en *Lear*, ese humor que es la última palabra concentrada del organismo humano bajo el látigo del Destino.

Y si todavía se pregunta por qué Heine es tan moderno, sólo se puede decir que estas discordias de las que exhala su humor son las que casi todos conocemos, y que habla con una voz que parece surgir de la profundidad de nuestras propias almas. Representa nuestro período de transición; miraba, por lo que parecía el vulgar Pisgah de su tiempo, atrás en un Edén que estaba para siempre cerrado, antes en una tierra prometida a la que nunca entraría. Mientras con la vista clara anunciaba lo que vendría, la música del pasado flotaba hasta él; meditaba con nostalgia la visión de los antiguos dioses olímpicos, agonizantes, en medio de la débil música de platillos y flautas, abandonados, en la jungla medieval; oyó sonidos extraños de salterios y arpas, los salmos de Israel, la voz de la princesa Sabbath, resonando a través de las remotas aguas de Babilonia. En unos pocos años se perderá este significado de Heine; que el afán con que sus libros son leídos y traducidos suficientemente atestigua aún no ha perdido.

Havelock Ellis

Henry Porter — Nero y otras obras de teatro — 1888

Prefacio de Havelock Ellis
a la obra de Porter

"¿Por qué —dijo Charles Lamb en una de las notas de sus *Extracts from the Garrick Plays*— seguimos con ediciones siempre nuevas de Ford y Massinger, y las selecciones tres veces reimpresas de Dodsley? Lo que queremos son tantos volúmenes más como estos últimos consisten, llenos de obras de las que no sabemos comparativamente nada". Lamb hablaba de *The Two Angry Women of Abington*, una de las obras de teatro contenidas en este volumen, un volumen en el que hemos intentado hacer lo que él consideró tan deseable. En el prospecto de la Serie Mermaid se anunció que se incluirían obras de escritores poco conocidos que, aunque a menudo tan admirables, ahora son casi inaccesibles. De las obras de teatro contenidas en el presente volumen, *Nero*, *The Parliament of Bees* y *Humour out of Breath* se presentan por primera vez con un texto modernizado, y ninguna de las obras de teatro aquí incluidas han sido accesibles hasta ahora en ninguna forma que no sea de limitada y costosa reimpresión. En esta selección no se ha intentado obtener unidad de manera o tema. En la pintoresca tragedia del poeta refinado y erudito que escribió *Nero*, en la comedia hogareña de "burly Porter", la delicada música aérea de Day, la alegría desenfrenada y bulliciosa de Field, nos acercamos al gran escenario isabelino desde cuatro puntos muy distantes, y estamos capacitados para apreciar algo de su libertad, amplitud y variedad. Volúmenes como el presente, podemos esperar, son almacenes de tesoros esparcidos, cosas deliciosas descuidadas sólo porque están esparcidas.

Havelock Ellis

Ibsen — Los pilares de la sociedad y otros — 1888

Prefacio a la obra de Ibsen
editada por Havelock Ellis

El grupo de países escandinavos ocupa hoy una posición no muy diferente a la que ocupaba Alemania a principios de siglo. Hablan, en diversas formas modificadas, un idioma que el resto del mundo ha considerado poco más que bárbaro y, en general, se les considera un pueblo inocente y primitivo. Sin embargo, contienen centros de intensa actividad literaria; han producido novelas de un realismo peculiarmente fresco y penetrante; y poseen, además, un escenario en el que se pueden representar grandes obras literarias y resolver escénicamente las cuestiones candentes del mundo moderno. Es natural que Noruega, con su pasado histórico y tradiciones literarias, sea el centro principal de esta actividad, y que un noruego se destaque hoy como la principal figura de importancia europea que ha aparecido en el mundo del arte teutón desde Goethe.

Para comprender el arte noruego, ya sea en su música popular, con sus extremos de melancolía o hilaridad, o en su literatura altamente desarrollada, debemos comprender el carácter peculiar de la tierra que ha producido a este pueblo. Es una tierra que tiene, en sus regiones más características, un año de solo un día y una noche; el verano es un día perpetuo, cálido y soleado, lleno del aroma de árboles y plantas, y el resto del año una noche de oscuridad y horror; una tierra que es el límite extremo norte de la civilización europea, en las afueras de la cual aún habitan los grandes dioses primitivos; y donde los elfos, las hadas y las sirenas todavía se consideran, según la expresión de Jonas Lie, como animales domesticados. Un entorno así debe trabajar poderosamente sobre el espíritu y el temperamento de la raza. Como observa una de las personas en *Over Œevne* de Björnson: "Hay algo en la naturaleza aquí que desafía todo lo que es extraordinario en nosotros. La naturaleza misma aquí va más allá de toda medida ordinaria. Tenemos noche casi todo el invierno; tenemos día casi todo el verano, con el sol de día y de noche sobre el horizonte. Lo has visto de noche medio velado por las brumas del mar; a menudo parece tres, incluso cuatro, veces más grande de lo habitual. Y luego el juego de colores en el cielo, mar y roca, desde el rojo más brillante hasta el amarillo y blanco más

suave y delicado, y luego los colores de la aurora boreal en el cielo invernal, con sus imágenes salvajes más reprimidas, pero llenas de inquietud y siempre cambiantes. Luego las otras maravillas de la naturaleza. ¡Estos millones de aves marinas, y las procesiones errantes de peces, que se extienden por millas! ¡Estos acantilados perpendiculares que se elevan directamente del mar! No son como otras montañas, y el Atlántico ruge a sus pies. Y las ideas de la gente son, en consecuencia, desmedidas. Escuche sus leyendas e historias".

Los contrastes en el carácter noruego son tan sorprendentes que se supone que se deben a la mezcla de razas; el noruego rubio de ojos azules de las antiguas Sagas, silencioso y de naturaleza profunda, siendo modificado ahora (especialmente en el norte) por el lapón más oscuro y de ojos marrones, con su debilidad de carácter, vívida imaginación y tendencia a un natural misticismo y, de nuevo (especialmente en el este), por el finlandés atrevido, práctico y enérgico.

Sea como fuere, entre los poetas y novelistas noruegos, varias cualidades se encuentran a menudo en una notable oposición; la imaginación salvaje y fantástica está al lado de un realismo exacto y una comprensión amorosa de la naturaleza; una tendencia al misticismo y al símbolo junto a un saludable naturalismo. Encontramos estas características combinadas diversamente en Ibsen; en Björnson, con su fuerza viril y sus emociones generosas, en medio de las cuales aparece de vez en cuando una influencia mística; en Jonas Lie, con su espíritu sutil y delicado, tan íntimamente nacional; en Kielland, un novelista realista del arte más refinado y delicado, bajo el cual se puede escuchar el tono sombrío de su simpatía por los débiles y los oprimidos. De estos escritores, y otros sólo menos notables, uno solo es conocido en Inglaterra, e incluso a él se le conoce exclusivamente por sus primeros trabajos, especialmente por la más deliciosa de las historias campesinas, *Arne*. En Alemania, los novelistas y dramaturgos escandinavos han recibido mucha atención y son ampliamente conocidos gracias a traducciones excelentes y de fácil acceso. Sin embargo, nuestra habla inglesa no está menos relacionada con la del norte; mientras que en cuanto a las relaciones de sangre, nuestra tierra está salpicada de colonias escandinavas fácilmente reconocibles, cuyos dialectos todavía están llenos de palabras escandinavas genuinas desconocidas para el inglés literario. No es probable que esta indiferencia por la historia social, política y literaria de nuestros

parientes del norte dure mucho más, y este pequeño volumen ayudará, en todo caso, a acercarlos más a nosotros.

Las tres obras de teatro que se dan aquí, por las que Ibsen, casi por primera vez, se presenta adecuadamente al lector inglés, han sido seleccionadas porque parecían ser —con la excepción de *A Doll's House*, ya traducida, y *Rosmersholm*, que, espero, seguirá pronto— lo más notable de sus dramas sociales.

Henrik Ibsen [6] nació el 20 de marzo de 1828 en Skien, una pequeña ciudad en la costa sur de Noruega dedicada a la exportación de madera —que flota por las corrientes de las tierras altas— y también se destaca como un centro de influencia religiosa pietista. En esta ciudad con olor a abeto, en la cabecera de un estrecho fiordo, entre las montañas y el mar, todavía se muestra una insignificante casita de madera como lugar de nacimiento de Ibsen [7]. Su padre, Knud Ibsen, que pertenecía a la clase media de Skien como pequeño comerciante, se había casado con Marie Cornelia Altenburg, cuyo padre venía del norte de Alemania; e Ibsen es, pues, un ejemplo distinguido del poder excepcional que con frecuencia adquieren los hijos de la mezcla de razas en los padres. De su infancia no se sabe nada; si podemos juzgar por indicios muy leves, especialmente por su ausencia de alusión a este período, fue apenas feliz. Dejó la escuela a la edad de dieciséis años, provisto, en todo caso, de un buen nivel de latín, para comenzar su vida como aprendiz de boticario en el pequeño puerto marítimo de Grimstad en el sur de Arendal; su propósito era ir eventualmente a la Universidad de Christiania para estudiar medicina. En los momentos de ocio de su trabajo se divertía escribiendo extravagantes sátiras sobre los ciudadanos de Grimstad y dibujando caricaturas. Fue mientras leía a Salustio y Cicerón para su examen que concibió, y escribió a medianoche, su primera obra, "Catilina". Con la ayuda de dos entusiastas jóvenes amigos se publicó la tragedia y se vendieron unas treinta copias, resultado que no permitió la propuesta gira por el Este en

---

[6] En Dinamarca, Suecia y Alemania han aparecido muchos libros y folletos que tratan de su vida y obra. Los principales son *Henrik Ibsen, ell Skaldeperträtt*, de Vasenius, Estocolmo, 1882; *Henrik Ibsen Ern Beitrag zur neusten Geschichte der norwegisechen Nationallitteratur* de Passarge, Leipsic, 1883; y un libro titulado *Henrik Ibsen*, 1828, 1888, que acaba de ser publicado en Copenhague por H. Jaeger.

[7] A menos que haya sido destruida por el incendio que quemó casi la totalidad de Skien el año pasado.

la que los tres amigos habían decidido gastar los beneficios de la venta. Ibsen tenía ya veintidós años y llegó a Christiania para continuar sus estudios en la escuela de Heltberg, que parece haber tenido una influencia singularmente estimulante sobre los jóvenes a su cargo. Aquí Ibsen era el camarada de Björnson, Jonas Lie y otros que desde entonces se han hecho famosos. Más tarde, Björnson condensó su impresión juvenil de su amigo en dos vigorosas líneas:

"Tenso y delgado, el color del yeso,
Detrás de una enorme barba negra como el carbón, Henrik Ibsen ".

Llegó ahora el período en el que la carrera de Ibsen estaba definitivamente asentada. Había estado realizando varios intentos literarios infructuosos en Christiania, habiendo abandonado finalmente la intención de estudiar medicina, cuando, en 1851, el célebre violinista Ole Bull, que tanto ha hecho para dar forma artística y energía al espíritu noruego moderno, lo nombró director del Teatro Nacional que había establecido recientemente en Bergen. La mano de aprendiz de Ibsen estaba ahora entrenada por la escritura de varios dramas no incluidos entre sus trabajos publicados; y, como Shakespeare y Moliere en circunstancias algo similares, adquirió aquí su dominio de las exigencias técnicas de la forma dramática. En 1855 se puede decir que su aprendizaje terminó y produjo *Fru Inger til Östratt* (Dame Inger de Östraat), un drama histórico en prosa de gran energía y concentración. En 1858 se casó con Susanna Thoresen, hija de un clérigo de Bergen, cuya segunda esposa, Magdalene Thoresen, es una autora muy conocida. En el mismo período fue nombrado director artístico del teatro noruego en Christiania, intercambiando puestos con Björnson, que acababa de inaugurar la novela campesina noruega con la publicación de Synnöve Solbakken. En 1864, habiendo adquirido los medios, a Ibsen le pareció deseable abandonar la atmósfera algo provinciana y poco agradable de su país natal, y desde entonces ha vivido en Roma, en Ischia y en otros lugares, pero principalmente en Dresde o Munich, produciendo en promedio un drama cada dos años. En 1885 volvió a visitar Noruega. El tiempo había traído sus revanchas y fue recibido con entusiasmo en todas partes. En Drontheim pronunció un discurso notable ante un club de trabajadores. "La mera democracia —dijo— no puede resolver la cuestión social. Debe introducirse un elemento de aristocracia en nuestra vida. Por supuesto que no me refiero

a la aristocracia de nacimiento o del bolsillo, ni siquiera a la aristocracia del intelecto". Me refiero a la aristocracia del carácter, la voluntad, la mente. Solo eso puede liberarnos. De dos grupos llegará a nuestro pueblo esta aristocracia que espero, de nuestras mujeres y nuestros obreros. La revolución en la condición social, que se prepara ahora en Europa, tiene que ver principalmente con el futuro de los trabajadores y las mujeres. En esto coloco todas mis esperanzas y expectativas; por esto trabajaré toda mi vida y con todas mis fuerzas. En una conversación privada, se dice, Ibsen se describe a sí mismo como socialista, aunque no se ha identificado con ninguna escuela definida de socialismo.

En apariencia personal es bastante bajo, pero impresionante y muy vigoroso. Tiene una frente peculiarmente ancha y alta, con ojos pequeños, agudos, de color gris azulado, "que parecen penetrar hasta el corazón de las cosas". Su boca firme y comprimida es característica del "hombre de voluntad de hierro", como lo ha llamado un compatriota. En conjunto, es un rostro notable y significativo, clarividente y alerta, con una decidida energía de voluntad que nadie puede dejar de reconocer. De hecho, está lejos del típico "rostro de artista puro, extravagante, anhelante e interrogante". Recuerda, más bien, los rostros de algunos de nuestros cirujanos más distinguidos; como tal vez se cumpla en el caso de un escritor que ha utilizado un bisturí tan hábil y atrevido para cortar hasta el fondo de las enfermedades sociales. En sociedad, aunque le gusta hablar con la gente común, Ibsen suele ser reservado y callado; o su conversación trata sobre los temas más cotidianos. Sin embargo, cuando se encuentra entre amigos íntimos, parece tener cierto parecido con su propio Dr. Stockman.

Los dramas de Ibsen (excluyendo dos o tres que ya no reconoce) pueden dividirse convenientemente en tres grupos que, en el caso de los dos primeros, se funden entre sí: I.- *Dramas históricos y legendarios, principalmente en prosa*: la juvenil *Catilina* (escrito en 1850, pero revisada en un período posterior), que se mantiene por sí misma; y contiene el germen de gran parte de su obra posterior; *Fur Inger til Östraat* (Dame Inger de Östraat), 1855, una obra melodramática eficaz de gran habilidad técnica; *Gildet paa Solhaug* (La fiesta de Solhaug), obra histórica del siglo XIV, escrita en 1855 y reimpresa en 1883, con un prefacio que explica su génesis; *Hærmændene paa Helgeland* (Los guerreros de Helgeland), 1858, una versión noble de la Volsunga-Saga, en la que el dramaturgo presenta una

imagen vívida y humana del período vikingo; *Kongs-emnerne* (Los pretendientes), 1864, que trata de la historia de Noruega en el siglo XII; *Keizer og Galiœer* (Emperador y Galileo), terminada en 1873, pero comenzada muchos años antes. *2. Poemas dramáticos*: *Kjærlighedens Komedie* (Comedia de amor), 1862; *Brand*, 1866; *Peer Gynt*, 1867. *3. Dramas sociales: De Unges Forbund* (Liga de hombres jóvenes), 1869; *Samfundets Stötter* (Los pilares de la sociedad), 1877; *Et Dukkehjem* (Una casa de muñecas, que los traductores se han propuesto llamar "Nora"), 1879; *Gengangere* (Fantasmas), 1881; *En Folkefiende* (Un enemigo de la sociedad), 1882; *Vildanen* (El pato salvaje), 1884; *Rosmersholm*, 1886.

Las obras del primer grupo, aunque en su mayor parte merecen ser estudiadas, tienen menos interés que las demás para quienes buscan principalmente en Ibsen lo que tiene importancia europea. El más importante de este grupo es el último, "Emperador y Galileo" [8], que, aunque histórico y escrito en prosa, pertenece tanto en fecha como en carácter casi tanto al segundo grupo. Se compone de dos dramas de cinco actos, que presentan una serie de escenas brillantes y poderosas en la vida del emperador Juliano, que carecen, sin embargo, de unidad dramática e interés culminante. Es probable que el carácter inconexo de la obra, y su extensión posiblemente indebida, se deba al largo período que transcurrió entre su comienzo en Noruega y su finalización en Roma. Es, en sus partes, sin duda una obra fascinante; remontamos la vida de Juliano desde su juventud como estudiante de filosofía hasta su muerte como emperador conquistado por los galileos. El interés de su vida radica en sus diversas relaciones con el creciente cristianismo y el paganismo en decadencia que lo rodea. Juliano se da cuenta de la posibilidad de una tercera religión: "la reconciliación entre la naturaleza y el espíritu, el regreso a la naturaleza a través del espíritu: esa es la tarea de la humanidad". Pero se imagina que él mismo es el representante divino de esta nueva religión. Su amigo Máximo profetiza al final que tanto el Emperador como el Galileo perecerán por fin "Vendrá el tercer reino. El espíritu del hombre tomará su herencia una vez más". Juliano falló porque era débil y vanidoso, y porque la edad estaba en su contra; muere con el grito en sus labios: "¡Has vencido, galileo!".

---

[8] Cabe señalar que este fue el primero de los dramas de Ibsen que la señorita Catherine Ray tradujo al inglés en 1876.

Love's Comedy, el primero de los poemas del segundo grupo, es la primera obra en la que aparece el tono característico de Ibsen, que no vuelve a desaparecer. Es una sátira sobre las diversas fases convencionales del amor, de forma exquisita pero de textura comparativamente ligera. En *Brand*, Ibsen produjo la primera de sus obras maestras, un poema que es único por su imaginación y energía sombría,. Es, quizás, la más conocida de todas sus obras; en Alemania ya ha encontrado cuatro traductores, y podemos esperar razonablemente que dentro de poco tiempo aparezca un traductor incluso en Inglaterra. *Brand* es la tragedia de la voluntad y el autosacrificio al servicio del ideal, un ideal estrecho, pero menos estrecho, parece a veces insinuar Ibsen, que los ideales de la mayoría de nosotros. El lema con el que Brand actúa en todas las crisis de su vida es "Todo o nada"; y para él significa en todos los casos el aplastamiento de alguna emoción o relación humana para el cumplimiento de un deber religioso. Poco después del comienzo del poema, Brand se convirtió en el pastor de un pequeño y lúgubre valle del norte, entre montañas y glaciares, en el que raras veces penetra el sol. Lo acompaña su esposa Agnes, una patética imagen de amor y devoción. Les nace un niño, que pronto muere en este valle abandonado por el sol. Hay pocos pasajes en la literatura de patetismo más penetrante que la escena del cuarto acto en el que, una víspera de Navidad, el primer aniversario de la muerte del niño, Brand persuade a Agnes para que le dé la ropa de Alf, las últimas reliquias amadas, a un mendigo que llega a la puerta con su hijo durante una tormenta de nieve. Pronto Agnes también muere. Al final, apedreado por su rebaño, Brand se abre camino, sangrando, hacia las montañas. Aquí, en medio de las rocas salvajes y sus propias alucinaciones, es atrapado por una chica loca que lo confunde con el Cristo coronado de espinas. Esta escena, en la que, abrumado por fin por una avalancha, Brand muere en medio de sus ideales quebrados, alcanza una altura imaginativa no lograda en ninguna otra parte de la literatura moderna, y por la que tenemos que mirar hacia atrás a la gran escena del páramo en *Lear*. Aquí y en otros lugares, sin embargo, Ibsen introduce voces sobrenaturales, que apenas realzan la grandeza natural de la escena y que parecen completamente fuera de lugar en un poema moderno. *Brand* trae ante nosotros un cúmulo de figuras y de discusiones, desarrolladas en forma métrica breve, clara, musical, aunque irregular, y sería imposible analizar una obra tan compleja dentro de un compás moderado. Lo mismo ocurre con *Peer Gynt*, el siguiente

trabajo de Ibsen. Este es considerado en su propio país como su logro más importante, ya que es una gran epopeya nacional moderna, el *Fausto* escandinavo. Incluso se ha intentado representarlo en el escenario y ha tenido éxito, la música fue compuesta por Grieg. El nombre de su héroe y muchos incidentes de su carrera tienen su hogar en el antiguo folclore noruego, e Ibsen mismo ha declarado que Peer Gynt es el representante del pueblo noruego. Peer es el hijo de la imaginación que vive en un mundo en el que la fantasía y la realidad apenas se pueden distinguir. Es un egoísta con ambiciones colosales; al mismo tiempo, no le falta en absoluto la sabiduría del mundo; se va a América y hace una gran fortuna (luego perdida repentinamente) con la importación de esclavos y la exportación de ídolos a China; oficio que reconcilia con su conciencia abriendo otra rama de negocio para el suministro de biblias y ron a los misioneros (con un lucro considerable). Todo es una serie de escenas y aventuras, a menudo de carácter fantástico o simbólico, siempre tocadas por esa profunda ironía que es el rasgo más marcado de Ibsen. Una escena es tan original y penetrante que es única en la literatura. Es esa escena de esencia peculiarmente noruega en la que Peer Gynt entra en la cabaña en la que su madre yace agonizando, con el fuego en la chimenea y el viejo gato en un taburete al pie de la cama. Le habla en el tono de los días de la infancia, recordándole cómo solían jugar a conducir hasta el castillo de cuento de hadas de Soria Moria. Se sienta a los pies de la cama, lanza una cuerda alrededor del taburete en el que se encuentra el gato, toma un palo en la mano, imagina un viaje al cielo —el altercado con San Pedro en la puerta, la voz grave y profunda de Dios. declarando que Madre Aase entrará libre— y la arrullará hasta la muerte con las historias con las que una vez lo arrulló para que se durmiera. En una fecha muy posterior en su carrera, Peer se encuentra en un manicomio en El Cairo, donde se le asegura que su propio principio rector de la autosuficiencia del individuo, sin tener en cuenta las acciones u opiniones de los demás, se lleva a cabo hasta sus límites extremos. Aquí es aclamado como emperador y coronado con una guirnalda de paja. Así se cumplen sus sueños de imperio. Al final regresa, un anciano canoso, para ser acogido con entusiasmo por la fiel Solveig, a quien había abandonado cuando era niña, y que ahora es una anciana, todavía esperándolo con el reino del amor que él había perdido. El poema termina con la imagen de Solveig cantando sobre su amante una canción de cuna de la muerte. El fracaso de una imaginación abrumadora y

una voluntad débil para alcanzar el amor que es lo único capaz de satisfacerlo, esa es la última lección de esta obra maravillosa, tan llena de múltiples significados.

Sin duda, es por el tercer y último grupo —los dramas sociales— que Ibsen ha ganado a los partidarios más entusiastas, así como muchos enemigos. Todos están escritos en la vida madura, y aquí ha dedicado su temprano dominio adquirido de los requisitos técnicos del drama, así como las experiencias adquiridas sobre los hombres, hasta una aguda crítica de la vida social de hoy. Él mismo, se dice, considera estas obras como sus principales títulos para recordar. Apenas es posible decir tanto como esto. Su importancia hoy no se puede sobreestimar; pero cuando nuestras condiciones sociales dejen de corresponder a los vívidos e irónicos cuadros de Ibsen, y las reformas que indican, es probable que *Brand* y *Peer Gynt*, con su interés más puramente imaginativo, se ubiquen como los principales de sus obras. Pero ciertamente no nos corresponde hoy en día quejarnos de que Ibsen haya dedicado su arte más maduro al trabajo que tiene su principal importancia hoy. Esa importancia puede establecerse muy fácilmente; el espíritu que obra a través de los últimos dramas de Ibsen es el mismo que puede detectarse en su primera, *Catiline*; Es una insistencia entusiasta en que el entorno social no obstaculizará la libertad razonable del individuo, junto con un odio apasionadamente intenso hacia todas esas mentiras convencionales que comúnmente se consideran "los pilares de la sociedad". Pero este impulso que subyace en casi todos los dramas de Ibsen del último grupo está siempre bajo el control de un gran artista dramático. El diálogo es breve e incisivo; cada palabra dice, y ninguna es superflua; no hay una obra de diálogo brillante en sí misma, como en nuestro mayor torbellino de comedia en prosa, Congreve. Si hay fallas en la construcción de los dramas en prosa de Ibsen, es en su riqueza material; los episodios subsidiarios son frecuentemente dramas en sí mismos, aunque debidamente subordinados al propósito principal de la obra. El cuidado que se prodiga en el desarrollo y los episodios de estos dramas es igualado por la realidad y variedad de las personas que se presentan. Estos nunca son meros "humores" encarnados o caricaturas sarcásticas; la terrible agudeza de la ironía de Ibsen proviene de la simple verdad y la moderación con que describe a estos farsantes sociales que son, sin embargo, tan eminentemente razonables y como nosotros. Cada figura que se nos presenta, incluso la más insignificante, es una personalidad

orgánica y compleja, que debe reconocerse sin trucos ni eslóganes.

La Liga de Jóvenes, la primera de la serie, trata sobre el ascenso y el progreso de un tal Stensgaard. Él es un hombre esencialmente común, cuya ambición es lograr el éxito político. Sin duda es inteligente, pero al mismo tiempo miope, engreído, absolutamente falto de tacto. Es incluso inestable, salvo en el gran objetivo central de su vida, que busca lograr la formación de una mayoría compacta de votantes, cuyo núcleo es la Liga de Jóvenes. Stensgaard siempre está hace lo mejor como orador; es un Numa Roumestan, genial, casi infantilmente abierto de corazón, con un flujo de emoción fácil y un gran dominio de las frases. Lo abandonamos bajo una nube de desprecio, pero no derrotado; y se nos da a entender que está en camino a los más altos cargos del estado. En este vívido y hábil retrato del líder representativo de las sociedades semidemocratizadas, Ibsen ha dado su principal discurso sobre los métodos políticos actuales, y es apenas favorable. Se da cuenta de que el gobierno de turbas partidarias, cada una encabezada por un Stensgaard —una fase en el progreso hacia la democratización completa ilustrada admirablemente en la Inglaterra actual— no es en absoluto satisfactoria. "Un partido —comenta el Dr. Stockman, en "Enemigo de la sociedad"— es como una máquina de salchichas que muele todas las cabezas juntas en un puré". Se necesita algo más fundamental incluso que el gobierno de partido, y en algunas palabras escritas en 1870 Ibsen ha expresado brevemente lo que él concibe como la esencia del asunto:

> "El tiempo que viene, ¡cómo todas nuestras nociones caerán al polvo entonces! Y solo que ya es hora. Todo lo que hemos vivido hasta ahora han sido los restos de los platos revolucionarios del siglo pasado, y hemos estado suficiente masticándolos una y otra vez. Nuestras ideas exigen una nueva sustancia y una nueva interpretación. Libertad, igualdad y fraternidad ya no son las mismas cosas que eran en los días de la bendita guillotina; pero es justamente esto que los políticos no entienden, y por eso los odio. Esta gente sólo desea revoluciones parciales, revoluciones en lo externo, en política. Pero estas son meras bagatelas. Sólo hay una cosa que vale —revolucionar la mente de la gente".

No es un aristócrata de la escuela de Carlyle, ansioso por poner todo bajo el pie de un Cromwell o un Bismarck. La gran tarea de la democracia

es, como dice Rosmer en *Rosmersholm*, "hacer de cada hombre de la tierra un noble". Sólo mediante la creación de grandes hombres y mujeres, mediante la ampliación al máximo de la libertad razonable del individuo, es posible la realización de la democracia. Y aquí, como en otros asuntos fundamentales, Ibsen es uno con el estadounidense, con quien a primera vista parecería tener poco en común. "Donde los hombres y mujeres piensan a la ligera en las leyes;... Donde la población se levanta inmediatamente contra la audacia interminable de las personas elegidas;... Donde la autoridad exterior entra siempre después de la precedencia de la autoridad interior; donde el ciudadano es siempre la cabeza y el ideal; donde a los niños se les enseña a conducirse por sí mismos; ¡ahí está la gran ciudad!, exclama Walt Whitman.

En *Los pilares de la sociedad* —separado de *La Liga de Jóvenes* por la aparición de *Emperador y galileo* — Ibsen vierte una deliciosa ironía sobre esas mentiras convencionales que se consideran los cimientos de la vida social y doméstica. En esta obra también presenta a uno de sus clérigos más eminentes. Straamand en *Love's Comedy*, Manders en *Ghosts*, Rörlund aquí, con muchas figuras clericales menores repartidas por otras obras, a pesar de las ligeras diferencias, están estrechamente aliadas. El clérigo es para Ibsen el máximo representante y exponente de la moral convencional. Sin embargo, el dramaturgo nunca cae en el error de algunos de sus contemporáneos escandinavos, que hacen de sus figuras clericales meras caricaturas. Aquí, como siempre, es porque es tan razonable y veraz que la ironía de Ibsen es tan aguda. Rörlund es honesto y concienzudo, pero los más finos velos del decoro le son impenetrables; no ve nada más que los aspectos obvios y externos de la moralidad; es incapaz de captar una idea nueva, o de simpatizar con algún instinto natural o emoción generosa; a él le corresponde dar expresión, impresionante con la sanción de la religión, a las máximas tradicionales de la sociedad que apoya moralmente. El pastor Manders, en *Ghosts*, es menos fluido que Rörlund y tiene un carácter más fuerte. Su formación y experiencia le han capacitado para tratar con toda dignidad las convenciones de la moral social; pero cuando está en presencia de las realidades de la vida, o cuando un pensamiento o una emoción humana generosa destella ante él, retrocede sorprendido y acobardado. Entonces, como dice la Sra. Alving, no es más que un gran niño. No es necesario afirmar que Ibsen, en sus personajes clericales, como han dicho algunos,

ataca encubiertamente al protestantismo. Es la moral tradicional, de la cual el sacerdocio en todas partes es el exponente principal y autorizado, lo que le preocupa principalmente. Su actitud hacia el cristianismo en general, tal vez la podamos deducir de la intensidad del sentimiento con el que Juliano, en *Emperador y galileo*, expresa su apasionada repugnancia por su doctrina del mal de la naturaleza humana y su política de represión. "Tú nunca lo entenderás —continúa— que nunca has estado en el poder de este Dios-Hombre. Es más que una doctrina que él ha difundido por el mundo; es un encanto que ha encadenado los sentidos". Quien cae una vez en sus manos nunca vuelve a ser completamente libre. Somos como enredaderas plantadas en un suelo extraño e inadecuado; plántanos en otra parte y nos desarrollaremos; en esta nueva tierra degeneraremos".

Casa de muñecas contiene el retrato más elaborado de Ibsen de una mujer, y es su principal contribución a la elucidación de las cuestiones relacionadas con las funciones sociales y la posición de la mujer en el mundo moderno. Es la tragedia del matrimonio, y por este motivo ha suscitado mucha discusión y es quizás el más conocido de los dramas sociales de Ibsen [9]. Como obra de arte, probablemente sea la más perfecta de ellas. Aquí se ha desprendido de los últimos fragmentos de ese convencionalismo en el tratamiento que frecuentemente estropea las dos obras anteriores, y ha alcanzado el pleno desarrollo de su propio estilo. La obra es un todo orgánico, todas sus partes están íntimamente ligadas y cada paso en el desarrollo es vital e inevitable. La propia Nora, la ocupante de la casa de muñecas, es un ser cuyos instintos adultos han sido detenidos temporalmente por las influencias que la han convertido en una niña desmesurada. Es hija de un funcionario frívolo de dudosa honestidad; se ha alimentado de esas máximas de moral convencional de las que Rörlund es tan capaz exponente; y su principal recreación ha sido en el cuarto de los criados. Ahora es madre y esposa de un hombre que la protege cuidadosamente de todo contacto con el mundo. Se abstiene de compartir con ella su trabajo o sus problemas; fomenta todos sus instintos infantiles; ella es una fuente de placer para él, un juguete precioso. Es un hombre de gustos estéticos, y su amor por ella tiene algo del deleite que uno siente por una obra de arte. La conducta de Nora es

---

[9] En Inglaterra es más conocido en la actualidad a través de la traducción de la señorita Lord.

el resultado natural de su formación y experiencia. Ella dice mentiras con facilidad; coquetea casi imprudentemente para lograr sus propios fines; cuando se trata de dinero, sus concepciones son tan elementales que falsifica la firma de su padre. Pero actúa con los impulsos de un corazón amoroso; sus motivos siempre son buenos; no es consciente de la culpa. Su educación en la vida no la ha llevado más allá de la etapa del niño cariñoso sin sentido ni responsabilidad. Pero los instintos superiores están latentes dentro de ella; y se despiertan cuando la luz del día penetra por fin en su casa de muñecas, y ella aprende el juicio del mundo, del cual su marido se destaca ahora como el severo intérprete. En el choque y la conmoción de ese momento, se da cuenta de que su matrimonio no ha sido ningún matrimonio, que ha estado viviendo todos estos años con un "hombre extraño" y que no es una madre adecuada para sus hijos. Ella deja su casa para no regresar hasta que, como ella dice, vivir con su esposo sea un matrimonio real. ¿Volverá alguna vez? —A los poetas noruegos, se ha dicho, les gusta poner fin a sus dramas, como tales terminan en la vida, con una nota de interrogación.

Nora forma parte de un grupo de mujeres, más o menos desarrolladas, que se distribuyen a lo largo de las últimas obras de Ibsen. Se encuentran, en su estancado ambiente convencional, como, instintiva o inteligentemente, real o potencialmente, representantes de la libertad y la verdad, que contienen la promesa de un nuevo orden social. Los hombres de estas obras, que son capaces de estimar su entorno social con un valor justo, en su mayoría han resultado heridos o paralizados en la batalla de la vida; permanecen al margen, medio cínicos, y se contentan con ser meros espectadores. Pero las mujeres, Selma, Lona, Nora, la Sra. Alving, Petra, Rebecca, están llenas de una energía invencible. Hay una nueva vida en sus senos que surge, a menudo tumultuosamente, hacia una expresión muy práctica.

Así como *Casa de muñecas* es la tragedia del matrimonio, *Ghosts* es la tragedia de la herencia. Oswald Alving, en esta poderosa obra, es hijo de un padre borracho y disoluto, pero su madre lo ha criado, fuera de casa, en total ignorancia de este hecho. La Sra. Alving es una mujer de energía e intelecto, que ha administrado la propiedad y dedicado con éxito a la tarea de crear un olor artificial de santidad en torno a la memoria de su difunto esposo. Al mismo tiempo, poco a poco ha ido dejando de lado los preceptos de la moral en la que se ha educado y ha aprendido a pensar por sí misma.

Cuando Oswald regresa a casa, en realidad muriendo de una enfermedad que ha estado latente desde su nacimiento, a ella le parece el fantasma de su padre. Su propia vida ha estado libre de excesos, pero ahora bebe demasiado; y comienza a hacer el amor con la niña que en realidad es su media hermana, exactamente como su padre le había hecho a su madre en el mismo lugar. La escena finalmente se cierra ante los primeros signos claros de su locura. La ironía de la obra es provocada principalmente por la agencia involuntaria del Pastor Manders, la flor consumada de la moralidad convencional, y en las pocas horas que la acción cubre, la tragedia de la herencia se desarrolla lenta e implacablemente, con la vanidad de todos los esfuerzos para ocultar o reprimir las grandes fuerzas naturales de la vida. Nos damos cuenta aquí, quizás mejor que en otros lugares, de cómo Ibsen ha absorbido las influencias científicas de su tiempo, la actitud de sencillez y confianza ilimitadas frente a la realidad. "Casi creo —dice la Sra. Alving— que todos somos fantasmas, Pastor Manders. No es sólo lo que hemos heredado de nuestro padre y nuestra madre lo que 'camina' en nosotros. Son todo tipo de ideas muertas. y viejas creencias sin vida y demás. No tienen vitalidad, pero se aferran a nosotros de todos modos, y no podemos deshacernos de ellas. Siempre que tomo un periódico me parece ver fantasmas deslizándose entre las líneas. Debe haber fantasmas en todo el país, espesos como la arena del mar". Existe la aceptación absoluta de los hechos, por desagradables que sean. Pero, al lado, está la esperanza que reside en el hábil sondeo de la herida que los ignorantes han sofocado tontamente; la esperanza también que reside en una alegre confianza en la naturaleza y en los instintos naturales. *Ghosts* es quizás la más grande de todas las obras de Ibsen; en ningún otro lugar podemos sentir un soplo de nueva vida tan fuerte y vigorizante.

An Enemy of Society está estrechamente relacionado en su origen con *Ghosts*. Cuando se publicó *Ghosts* despertó un feroz antagonismo. Se decía que un tema así no era adecuado para un tratamiento artístico. La discusión era bastante tonta; sigue siendo cierto el sabio dicho de Goethe de que "una circunstancia real no es poética hasta que el poeta sepa utilizarla". Sin embargo, todas las personas dignas, en cuyo nombre el pastor Manders tiene derecho a hablar, declararon, además, que la obra era inmoral, como ciertamente lo es desde su punto de vista, y que fue algún tiempo antes de su primera representación en el escenario, con el distinguido actor norteño,

Lindberg, en el papel de Oswald [10]. Ibsen había esperado una tormenta, pero la tormenta fue aún mayor de lo que había previsto; y se ha supuesto que en la historia del Dr. Stockmann ha dado una versión artística de sus propias vivencias en este momento. No cabe duda de que esta conjetura es correcta, y es agradable que la única figura de estas obras que podemos asociar íntimamente con el propio Ibsen sea la del varonil y genial Stockmann. No es en modo alguno una figura ideal: es muy real y humano, con todo tipo de debilidades humanas; por temperamento y educación científica es incapaz de callar cuando ha hecho un gran descubrimiento que afecta el bienestar de la sociedad; y en su propio círculo familiar siempre está soltando abiertamente sus opiniones sobre todo y todos. Cuando descubre que el agua de los baños, de la que es director médico y que son la causa principal de la prosperidad de la ciudad, está infectada y produce resultados desastrosos para los inválidos, resuelve que el asunto se dé a conocer de inmediato y sea remediado. Es en el impacto de la desaprobación universal que esta resolución despierta que nuestro médico afable se eleva al heroísmo y se convierte en el portavoz de verdades de trascendental significado. La gran escena del cuarto acto, en la que convoca una reunión pública como la única forma que le queda de hacer público su descubrimiento y, en medio del clamor generalizado, expone sus opiniones, es una de las más poderosas y genuinamente dramáticas que Ibsen ha escrito. Se suma al interés de la escena cuando nos damos cuenta de que el discurso de Stockmann se aplica exactamente a la posición del dramaturgo. Stockmann obtiene una victoria moral, pero su posición y la de su familia en la ciudad está arruinada; decide quedarse allí, sin embargo, enseñando a niños indigentes y curando a los pobres gratuitamente, declarando al final que "el hombre más fuerte de la tierra es el que está más solo". Solo por el momento: la acción de Stockmann fue genuinamente social, motivada por motivos genuinamente sociales; y la fuerza de su posición radica en la perspectiva de su eventual éxito.

El pato salvaje es, como drama, la menos notable de las obras de Ibsen de este grupo. No hay un personaje central que absorba nuestra atención, ni una gran situación. También por primera vez detectamos una

---

[10] Como la mayoría de las cosas que comienzan por suscitar oposición, *Ghosts* se está volviendo ampliamente conocida y apreciada. En Alemania ha sido actuada por Meiningen y otras compañías; en París ahora está a punto de ser producida en el Théâtre Libre. Con el tiempo, probablemente, llegará a Inglaterra.

cierta tendencia al manierismo, y el amor del dramaturgo por el simbolismo, aquí centrado en el pato salvaje, se vuelve entrometido y perturbador. Sin embargo, esta obra tiene un interés distinto y peculiar para el estudioso de las obras de Ibsen. El escritor satírico que no ha perseguido a otros con ahínco nunca se ha librado de sí mismo; en los versos que ha puesto al final del encantador tomo en el que ha recogido sus poemas, declara que "escribir poesía es guardarse el día del juicio para uno mismo". O, como lo ha expresado en otra parte: "Todo lo que he escrito corresponde a algo que he vivido, si no realmente experimentado. Cada nuevo poema ha servido como un proceso espiritual de emancipación y purificación". Tanto en *Brand* como en *Peer Gynt* podemos detectar este proceso. En los últimos años, la principal acusación contra Ibsen ha sido que es un idealista que hace afirmaciones imposibles sobre la vida; aunque, ante el robusto naturalismo de *Ghosts*, no es necesario más que señalar que la acusación es poco precisa. En *El pato salvaje*, Ibsen se ha puesto del lado de sus enemigos, y ha escrito, como una especie de antimáscara para *Nora* y *Los pilares de la sociedad*, una obra en la que, desde el punto de vista del dramaturgo al que estamos acostumbrados, todo está patas arriba. Gregory Werle es un joven que posee algo de la fuerza de voluntad imprudente de Brand, que está dedicado "a las exigencias del ideal" y que sin duda es un estudioso entusiasta de los dramas sociales de Ibsen. Al regresar a casa después de una larga ausencia, se entera de que su padre ha facilitado una amante abandonada para casarla con un hombre desprevenido, que es un viejo amigo de Gregory. Resuelve de inmediato que es su deber a toda costa destruir el elemento de falsedad en esta casa y sentar las bases de un verdadero matrimonio. Su interferencia termina en desastre; el ser humano medio débil no responde adecuadamente a "las exigencias del ideal"; mientras que el padre de Werle, el pilar principal de la sociedad convencional en la obra, forma espontáneamente un verdadero matrimonio, fundado en confesiones y confianza mutuas. El médico usualmente borracho, con quien la palabra de la razón parece descansar en todo momento, y que considera los "ideales" y "mentiras" —que, sin embargo, en otro lugar denomina "el principio estimulante de la vida"— como sinónimo, afirma al final que "la vida sería bastante buena si pudiéramos ser liberados de esos queridos fanáticos que se precipitan en nuestras casas con sus reclamos ideales". Ésta es la conclusión de una obra que, si bien, como hemos visto, puede considerarse, no del todo injustamente, como una burlesca de posibles

deducciones de las obras anteriores, también atestigua, como *Ghosts*, la profunda convicción de Ibsen de que todo desarrollo vital debe ser espontáneo y desde adentro, condicionado por la naturaleza del individuo.

En *Rosmersholm*, la última obra de Ibsen [11], las cuestiones sociales han pasado a un segundo plano: están presentes, de hecho, en todas partes; y hasta cierto punto provocan la tragedia del drama, como los innumerables hilos que unen a un hombre a su pasado, y que lo cortan y oprimen cuando se esfuerza por dar un paso adelante. Pero sobre este fondo gris la figura apasionada de Rebecca West forma un vivo y elaborado retrato. Ibsen rara vez ha mostrado un interés tan íntimo en el desarrollo de la pasión. Toda la vida y el alma de esta mujer ardiente y silenciosa, a quien vemos en la primera escena trabajando tranquilamente en su cuarto mientras el ama de llaves prepara la cena, se nos va revelando poco a poco en breves destellos de luz entre el episodio subsidiario, hasta que finalmente ella asciende y desaparece por el inevitable camino hacia la corriente del molino. Los toques que completan este cuadro son demasiados y demasiado sutiles para permitir un análisis; en la última escena, la prosa concentrada de Ibsen alcanza un nivel de intensidad emocional tan alto como él jamás se había atrevido a alcanzar.

Los hombres de nuestro gran período dramático escribieron obras de teatro que son la expresión de la mera alegría del corazón y el placer infantil en el espléndido y variado espectáculo del mundo. Hamlet y Falstaff, el trágico De Flores y el cómico Simon Eyre, todos son simplemente partes de la obra. Todo es teatro. El soplo del largo canto de alegría de Ariosto y la viril alegría de vivir de Boccaccio estaba todavía en estos hombres, y para la organización de la sociedad, o incluso para el desarrollo y el destino del individuo, salvo como espectáculo, no pensaban mucho. En el mundo moderno esto ya no es posible; más bien, sólo es posible para un individuo ocasional, que se ve obligado a darle la espalda al mundo. Ibsen, como Aristófanes, como Molière, y como Dumas hoy, ha puesto todo su arte maduro y su conocimiento de la vida y de los hombres al servicio de las ideas. "Derrocar a la sociedad significa que una pirámide invertida se enderece" —uno de los dichos audaces de James Hinton— podría colocarse como lema en la portada de todas las últimas obras de Ibsen. Toda su obra es

---

[11] Se espera una nueva este año.

la expresión de una gran alma aplastada por el peso de un entorno social antagónico en una expresión que le ha llevado a ser considerado como el más revolucionario de los escritores modernos.

Un artista y pensador, cuya gigantesca fuerza se ha nutrido principalmente de la soledad, cuyas obras han sido, como él mismo dice en uno de sus poemas, "hechos de la noche", escritos desde lejos, nunca podrá ser genuinamente popular. Todo lo que escribe es recibido en su propio país con atención y polémica pero se le confunde con un cínico y pesimista; no es amado en Noruega como se ama a Björnson, aunque Björnson, en la fructífera actividad dramática de su segundo período, no ha hecho más que seguir los pasos de Ibsen; del mismo modo que Goethe nunca fue tan bien comprendido y apreciado como Schiller. Björnson, con su genial exuberancia, sus simpatías y esperanzas populares, nunca demasiado adelantado a sus semejantes, vigoriza y refresca como una de las fuerzas de la naturaleza. Representa el lado veraniego de su país, en su brillante calidez y fragancia. Ibsen, parado solo en la oscuridad enfrente, absorto en los problemas de la vida humana, indiferente a los aspectos de la naturaleza externa, tiene afinidades más cercanas a la severa noche invernal de Noruega. Pero hay una gran energía en el trabajo de este hombre. Las ideas y los instintos, desarrollados en silencio, que inspiran su arte, son de esos que penetran lentamente en la mente de los hombres. Sin embargo, penetran con seguridad y se proclaman extensamente en el mercado.

Havelock Ellis

NOTA

De los tres dramas presentados al lector en este volumen, dos no han sido previamente traducidos al inglés, una traducción del tercero solo ha aparecido en una revista. El Sr. William Archer nos ha presentado como la traducción de "Los pilares de la sociedad", que él tenía en MS [Mermaid Series], y que ha revisado para este volumen; su nombre será garantía suficiente de la habilidad y el entusiasmo que ha aportado a esta amorosa labor. También estamos en deuda con Mr. Archer por una revisión más

cuidadosa de *Ghosts*. La traducción se basa, en cierta medida, en la de la señorita Lord (quien amablemente me había dado permiso para usar su traducción), que apareció en *Today* hace unos años; sin embargo, es prácticamente nueva. A la señora Eleanor Marx, Aveling le debe la hábil versión de *Un enemigo de la sociedad*, quizás el más difícil de traducir de los dramas sociales de Ibsen.

Havelock Ellis

Alexander Winter — El reformatorio estatal de N.Y. en Elmira — 1891

Prefacio de Havelock Ellis
a la obra de A. Winter

Durante los últimos quince años el estudio del criminal se ha desarrollado con gran actividad en muchos de los países más antiguos de Europa. El principal impulso de este nuevo movimiento científico lo dio Lombroso, cuya gran obra, *L'Uomo Delinquente*, se publicó en Turín en 1876; y es sobre todo en Italia —aunque en gran medida también en Francia y Alemania— donde la antropología criminal, como se la suele llamar, ha sido más fructífera. Los resultados obtenidos todavía difieren en muchos aspectos, pero ahora se acepta en general que una proporción considerable de delincuentes no son simplemente criminales morales, sino criminales físicos, intelectuales y emocionales; que son en su mayoría personas que, en parte por defectos de nacimiento, en parte por defectos de la naturaleza, son anormales y piensan, sienten y actúan de manera diferente a otras personas.

Sin embargo, no ha sido en el viejo continente donde el tratamiento práctico de los criminales ha recibido su principal impulso en los últimos años. Para el movimiento que hace época en esta materia, debemos recurrir a los Estados Unidos, que no nos presentan del todo un sistema penitenciario modelo. El Sr. Z. R. Brockway, que había realizado previamente un estudio extenso de este asunto, pudo en 1876 establecer en Elmira el Reformatorio del Estado de Nueva York, al frente del cual ha permanecido desde entonces, ayudado por muchos asistentes capaces; entre los cuales se debe nombrar especialmente al Dr. H. D. Wey, el médico del Reformatorio. Así, por una curiosa coincidencia, Elmira se fundó en el año en que se publicó *L’Uomo Delinquente* de Lombroso. Los criminólogos europeos, aunque algunos de ellos, en particular Garofalo, han defendido principios muy similares a la práctica de Elmira, han trabajado en su mayor parte como investigadores puramente científicos. Los fundadores de Elmira, en cambio, parecen haberse guiado puramente por consideraciones prácticas y sociales, y no haber tenido conocimiento del movimiento científico que estaba surgiendo en Europa. En el futuro, ahora hay buenas razones para esperar que estas dos corrientes de avance científico y progreso social práctico se unan. Los

investigadores prácticos están comenzando a ver que la ciencia de la antropología criminal es la justificación formal, y eventualmente la guía, del movimiento que están iniciando. Los investigadores puramente científicos, que ya han demostrado la necesidad de tal sistema, reconocen fácilmente en Elmira el resultado práctico de sus estudios. El sistema Elmira aún no está en una forma perfecta o definitiva; todavía está en curso de crecimiento, pero la rapidez y complejidad de su crecimiento es una medida de su vitalidad. El autor de este libro ha estudiado durante mucho tiempo el trabajo de Elmira; ha proporcionado aquí una descripción cuidadosa y fidedigna, actualizada, de los métodos adoptados allí; y en la preparación de esa descripción ha contado con la siempre dispuesta y generosa ayuda del Sr. Brockway. El lector tiene ante sí el relato más completo hasta ahora publicado de lo que probablemente sea el experimento más fructífero e interesante sobre el tratamiento de los criminales que el mundo haya visto hasta ahora.

Los principales lineamientos del sistema Elmira quedarán suficientemente claros para todos los que lean este libro. Nuestros intentos convencionales de lidiar con el criminal se han visto viciados. Hemos reformado nuestras cárceles; nos hemos contentado con considerar al prisionero como, literalmente, una cifra. Es simplemente un incidente en un enorme sistema de rutina, a cuyo funcionamiento eficiente está subordinado. Nuestras autoridades penitenciarias a veces se tomarán la molestia de mejorar las condiciones de una prisión; si el drenaje parece estar defectuoso, están preparados, si es necesario, para reconstruir la prisión, como se hizo recientemente en Shrewsbury.

Pero es la mejora de las cárceles únicamente, no de los presos, de lo que se ocupan nuestras autoridades penitenciarias. No tienen ningún interés en considerar la mejora del prisionero y no es de extrañar que, de hecho, el prisionero no mejore. En Inglaterra, como es bien sabido, últimamente ha habido una considerable disminución de la población carcelaria; en todo caso en lo que se refiere a infracciones leves. Sin embargo, esta disminución no se debe a nuestros métodos de enseñar al criminal, sino a un sistema enorme, lo suficientemente sensato en sí mismo, de llevar a los delincuentes juveniles a establecimientos separados. Todavía tenemos un vasto ejército de criminales con los que lidiar, y se presta tan poca atención a los métodos correctos para enfrentarlos que aún hoy no se ha introducido el sistema de Bertillon de registrar y reconocer a los prisioneros, por una negligencia

escandalosa e inexplicable entre nosotros; aunque ese método es un paso elemental en la detección de reincidentes, la clase de infractores más peligrosa, y en la protección de los inocentes.

Pero si la mejora, o incluso la detección, del delincuente parece ser, en una medida muy limitada, asunto de nuestras autoridades penitenciarias y policiales, tal como están constituidas en la actualidad, ciertamente es asunto de la sociedad. No interesa a la sociedad que ninguna persona sea incorporada al ámbito de una institución que a menudo es una incubadora artificial de delincuentes y que, en el mejor de los casos, se limita a inculcar al preso las virtudes del claustro, la obediencia y la resignación, lo que debilitará su ya gastado poder de voluntad, y multiplicará las oportunidades de maldad para él y para los demás cuando vuelva a ser liberado en el mundo. El primer paso en el tratamiento racional del criminal es la introducción de un entrenamiento moral vigorizante. Esto sólo puede realizarse mediante lo que se llama la sentencia indeterminada o indefinida. Permitir que un hombre se estanque en la rutina carcelaria hasta que llegue un día caprichosamente fijado, como un *deus ex machina*, para abrir la puerta de la prisión, es el colmo del absurdo. El prisionero debe ganar su libertad con sus propios esfuerzos. Hasta que no haya demostrado ser capaz de vivir una vida bastante humana, no podrá ser liberado con seguridad. No es exagerado afirmar con frecuencia y de manera enfática que la sentencia indefinida es el fundamento del tratamiento racional del criminal. Cabe señalar que esto ha sido reconocido en la fundación de la Asociación Internacional de Derecho Penal, una sociedad formada por criminólogos de todas partes del mundo civilizado. Dondequiera que se descuide ese principio fundamental, el mejor sistema penitenciario está condenado a la rutina y la esterilidad desesperadas. Dondequiera que se haya introducido, el estancamiento es imposible; se convierte a la vez en asunto e interés de las autoridades penitenciarias, no sólo construir prisiones de calidad, dar al preso buena comida y disponer de sus excrementos de acuerdo con los últimos puntos de vista de la ciencia sanitaria —por muy importante que sea todo esto— sino para tencargarse del prisionero mismo.

Por tanto, el progreso racional de la reforma penal consiste en abandonar la rutina y prestar atención al individuo. Como ha dicho epigramaticamente Lacassagne: "No hay delitos; solo hay delincuentes". De entre la multitud diversa que comete delitos contra la ley, tenemos que

separar a los criminales accidentales, cuyo delito se encuentra principalmente en la puerta de la sociedad; tenemos que distinguir al criminal por pasión del criminal por instinto, al criminal ocasional del criminal habitual. Estas distinciones son, sin embargo, elementales; tenemos que ir más lejos y tratar a cada delincuente tan individualmente como tratamos a cada persona enferma. Tal tratamiento en. el lado físico consiste en fortalecer y afinar el flácido sistema muscular y los sentidos embotados que son tan comunes entre los criminales; en el aspecto moral, consiste en educar la fuerza de voluntad, en proporcionar los elementos vigorizantes de la lucha, en poner prácticamente en sus propias manos la liberación del prisionero, mientras se le brinda toda la ayuda necesaria para trabajar por esa liberación. Hasta que, a los ojos de quienes poseen un conocimiento astuto e íntimo de la naturaleza criminal, consideren que ya no es peligroso para la sociedad, no se lo libera, y luego condicionalmente, ha de ser colocado en una posición en la que pueda ganarse la vida.

Este es el sistema, basado (con ciertas restricciones) en la sentencia indeterminada, que se ha llevado a cabo durante quince años en Elmira. Tanto en carácter como en resultados, es muy diferente al código bárbaro e ineficaz de las costumbres carcelarias que aún prevalece entre nosotros en una medida tan deplorable. Su difusión, como se señaló con frecuencia con pesar en el reciente Congreso de la Asociación Nacional de Prisiones de los Estados Unidos, es lenta, pero constante; y como observó recientemente el profesor von Liszt, el distinguido fundador de la Asociación Internacional de Derecho Penal, parece destinado a hacer el recorrido por el mundo civilizado. Como se vio en Elmira, todavía es susceptible de mejora y no está adaptado para una aplicación indiscriminada. Pero, al menos, contiene una de las claves de un gran problema social y no puede ser descuidado por quienes se preocupan por el estudio de los problemas sociales.

Havelock Ellis

Vasari — Vidas de los pintores italianos — 1892

Prefacio de Havelock Ellis
a la obra de Vasari

Si echamos un vistazo a vuelo de pájaro a la pintura europea, encontramos que se divide en dos grupos o masas. Lo primero en aparecer está en el sur y corresponde, quizás no accidentalmente, a la antigua Etruria; su centro es Florencia. El otro está en el norte; se irradia principalmente desde Flandes y Holanda extendiéndose a Francia, más especialmente a la Francia escandinava en Normandía, y a los distritos teutónicos como las partes más escandinavas de Gran Bretaña. Fuera de estas dos grandes masas hay, de hecho, otro grupo, de primera magnitud porque incluye a Velásquez, que aparentemente no está relacionado con ninguno de los grandes grupos principales. Pero si bien la escuela española aparentemente se distingue, influenciada desde el sur y teniendo también características que le son propias, en realidad está estrechamente ligada en espíritu y método esencial a la gran masa del norte. Velásquez podría haber sido hermano de Rembrandt, difícilmente podría haber sido parecido a Rafael. Mirar el mapa de esta manera es, por supuesto, limitarnos a la pintura moderna; nada sabemos de la pintura clásica griega, salvo sus últimas y deliciosas reflexiones, rescatadas de Pompeya para adornar el maravilloso museo de Nápoles, y tan impresionante por el maravilloso impulso artístico que hay detrás de ellasque parecen insinuar, sin revelar completamente. Ese impulso se extinguió hace mucho tiempo; ninguna gran pintura, ningún gran arte de diseño de ningún tipo ha llegado de la Italia griega, de Roma a Nápoles, desde la irrupción del cristianismo. En la Europa moderna sólo vemos estos dos grandes centros de pintura del norte y del sur.

Las características de estos dos grupos son muy diferentes. Los hombres del sur veían la vida como niños. Sus gustos estéticos, se podría decir, eran fundamentalmente los de las aves de Bower de Australia; reunieron todas las cosas bonitas que pudieron ver y las entretejieron en imágenes armoniosas. En el punto más alto nos presentan una encantadora fantasmagoría irreal, una especie de ópera italiana al fresco. Aquellas personas que en la música se sienten atraídas principalmente por Rossini o Donizetti o Bellini o Verdi, en la pintura se sentirán atraídas principalmente

por Gozzoli o Botticelli o Rafael o Andrea del Sarto. En el desarrollo histórico de cada grupo hay una atenuación progresiva de los bonitos detalles variados, a medida que llegamos a Rafael, al igual que cuando llegamos a Verdi, pero el tono general y el temperamento siguen siendo los mismos. Hay excepciones; Leonardo, por ejemplo, uno de los más grandes artistas de todos los tiempos, poseía el intelecto más hábil y más penetrante que jamás se haya dirigido a la pintura; y apenas necesito señalar que aquí no me preocupan los escultores. Nuevamente, los venecianos están aparte; tanto espiritual como históricamente, el arte veneciano es una expansión gloriosa del arte flamenco; la hermosa flor de Venecia surgió de sus raíces en Brujas. Pero, en general, el arte florentino —tomando la palabra en el sentido más vago y amplio— no era consciente de ningún problema heroico en el arte, ni siquiera estaba urgido para expresarse, pero estaba muy satisfecho con el convencionalismo de realismos fáciles e idealismos igualmente fáciles. Con corazón alegre e inagotable juego de fantasía, el artista florentino produjo sus deliciosas extravagancias, compuestas de altísimas madonnas, bonitas flores, santos aureolados, deliciosas frutas, tapicería elaborada y vestiduras. Todos muy infantiles, tal vez, pero estos niños eran hijos de genios, y nunca llegará el momento en que su trabajo deje de ser delicioso.

El grupo del norte comenzó a desarrollarse antes, pero se desarrolló más lentamente y todavía está vivo hoy. Se diferencia fundamentalmente de la otra escuela, al principio y en todo momento, por ser naturalista. Los italianos alcanzaron el naturalismo con Rafael y Andrea del Sarto, pero fue para la mayoría un naturalismo flácido y relajado que se hundió de una vez y para siempre en la más llana de las tonterías pintadas. Parece como si estos italianos etruscos encontraran imposible tomar el mundo natural en serio a menos que lo mezclaran con el mundo sobrenatural, de modo que cuando su mundo sobrenatural se había ido, perdieron todo lo que hacía que el arte fuera digno de un gran objetivo. Los hombres del norte fueron naturales y serios desde el principio. Incluso su obra más temprana apenas nos impresiona como infantil. Y la obra maestra de Van Eyck —la Adoración del Cordero en Gante y Bruselas— muestra una franqueza y un realismo penetrantes que sólo pertenecen a un arte maduro y, en el sentido eterno, moderno. Sin duda, este resultado no se debe únicamente a la diferencia de temperamento racial; los hombres del norte no tuvieron la tentación de cubrir vastas extensiones soleadas de muralla; se vieron obligados a concentrarse. Pero el hecho es que

se tomaron la vida en serio y de manera realista, sin importarle las visiones o la colección de cosas bonitas solo porque lucían bonitas o porque estaban allí. Se esforzaron por expresar cada vez más perfectamente la forma, el color y la textura de las cosas, y el misterio de la luz y la penumbra de la sombra, y la vida siempre cambiante de la tierra que en dos momentos no es la misma. Ningún artista se ha acercado más a la fibra misma de la naturaleza, su textura microscópica o su atmósfera sutil; y en su búsqueda de la verdad hicieron el maravilloso descubrimiento de que el objeto se puede acercar más al ser arrojado hacia atrás, que dejando ir los detalles, fue posible captar más perfectamente el todo. El tiempo ha justificado la rectitud fundamental de ese instinto artístico. que comenzó a crecer tan lejos en el valle del Rin. La escuela florentina murió hace mucho tiempo en dulces insipideces, pero la escuela del norte sigue viva en París y dondequiera que se extienda la influencia de París, y podemos contar con los dedos de una mano los grandes artistas de hoy que están fuera de su influencia.

Para apreciar un tipo de belleza no es necesario denostar otro tipo. No deseo menospreciar el arte de Florencia. En lo que respecta a los instintos personales profundamente arraigados, estoy francamente del lado de los holandeses y los españoles. Preferiría vivir en una taberna con Hals y Steen, o en una hilandería con Velásquez, que ir al cielo con Angelico o al infierno con Miguel Ángel. Uno puede vacilar, entrando en San Marco en Florencia, como uno cae bajo la influencia de los dulces sueños que parecen flotar en las paredes de sus celdas; o cuando uno se encoge de hombros para adivinar, en medio de los duros azules y verdes desvaídos, las estupendas visiones arrojadas al techo de la Capilla Sixtina. Pero uno recupera el equilibrio después. Fue un buen ejemplo de la cordura de los instintos artísticos de Goethe que, a pesar de su único entusiasmo por Italia y el entusiasmo por el arte italiano que existía en su época, declaró claramente en la edad madura su preferencia por el arte de los holandeses. Sentir esto es ser fiel a los instintos de la propia raza. Una preferencia racial de este tipo no ciega a los placeres fáciles de la pintura italiana, al capricho y variedad de sus manifestaciones, al interés extremo de las circunstancias que permitieron que el espíritu etrusco se desarrollara armoniosamente hasta el fondo. Uno puede sentirse más como en casa en Brujas, Venecia, Ámsterdam, Madrid y París, pero el delicioso arte exótico de Florencia aún debe ejercer su encanto sobre nosotros. No cometemos ninguna injusticia al subordinarlo; lo maravilloso

es que una extensión tan pequeña de un país haya florecido con tanta exuberancia en un arte que durante un largo período se mantuvo firme frente al mundo.

No fue la menor felicidad de los florentinos la oportunidad que les dio un biógrafo admirable, el Boswell de toda una tribu. Los holandeses tenían un cronista en Carl van Mander, pero un cronista del tipo más vago, que cuenta poco de lo que nos importa saber. Vasari llegó en el momento adecuado; tenía la edad suficiente para conocer tantos de los grandes florentinos como un hombre pudiera conocer, y lo suficientemente joven como para no haber perdido a ninguno que fuera digno de conocer. Su admiración por los grandes hombres que había conocido era ilimitada, pero él mismo como pintor no era uno de ellos. Perteneció a la época de la decadencia, de modo que la satisfacción con la que leemos sus *Lives* disimula cualquier lamento por el tiempo perdido con su arte. Nacido en Arezzo en 1511 y fallecido en 1574, alumno de Andrea del Sarto, alumno, también, de Miguel Ángel, por quien su admiración era ilimitada, él mismo vivió en una época de decadencia artística y perteneció a su época. Trabajó con laboriosa facilidad, en cualquier lugar y para cualquiera; y estaba orgulloso de su facilidad, de su respetabilidad, de su deferencia hacia los grandes de la Tierra. Hoy nos alejamos de su trabajo con placer cuando lo conocemos en Florencia o en cualquier otro lugar. Era un artista eminentemente respetable y corriente, y mientras que en la vida presente les va bien, en la vida más allá de la vida reciben eterna condena. El carácter moral de Vasari era claramente excelente; era un hombre honesto y recto, que tenía siempre ante sus ojos un modesto ideal burgués de la vida. Me refiero a este caracter porque se nos presenta muy claramente en su *Lives*. Sus simpatías están siempre del lado de los ángeles. Es más que solo un amigo, como Miguel Ángel, apenas es injusto incluso para un enemigo, como Cellini, pero si bien es tolerante con la excentricidad inofensiva, como en Piero di Cosimo, a veces es injusto cuando detecta laxitud moral, como en Il Sodoma. Como artista y como hombre, Vasari era un personaje respetable pero bastante vulgar. Como escritor, todavía exhibe algo del mismo carácter. Pero aquí con frecuencia se eleva por encima de lo común. En general, el suyo es un buen estilo, sin investigación, algo descuidado quizás, flexible y fácil, conversacional o

retórico, a veces picante, siguiendo sus estados de ánimo [12].

Hay dos formas de abordar las *Lives* de Vasari. Podemos acudir a ellas en busca de los conocimientos que nos brinden sobre la historia del arte y la catalogación de los productos artísticos del Renacimiento italiano; es desde este punto de vista que se suele abordar a Vasari, y aquí es de indudable valor, aunque, como muchas veces es inexacto, sus declaraciones siempre deben ser examinadas críticamente. De nuevo, podemos acudir a Vasari en busca de la luz que arroja sobre la psicología del genio en los artistas. Desde este punto de vista, Vasari es incomparable si fue amigo o conocido personal de algunos de los artistas más importantes del mundo; se movía en una atmósfera de tradición artística que ha registrado plenamente. Es únicamente desde este punto de vista que el lector se acercará a Vasari en el presente volumen. He tratado de recopilar de las voluminosas *Lives* todo lo que es realmente valioso sobre la naturaleza íntima y los hábitos de los grandes artistas florentinos del Renacimiento italiano. Vasari es indudablemente inexacto [13], pero desde este punto de vista incluso sus inexactitudes, a diferencia de las del periodista moderno, nos ayudan, porque conocía a los hombres, vivía y se movía entre sus conciudadanos, era el alumno o el alumno del alumno de algunos de ellos, y aunque cada relato que nos cuenta

---

[12] Dudo un poco que el lector del presente volumen acepte esta afirmación. Lamentablemente, he tenido que utilizar una traducción muy insatisfactoria, la de la Sra. Foster de la Serie de Bohn,. Es una traducción difusa y prolija, casi una paráfrasis a veces. La señora Foster agrega constantemente cláusulas adicionales, y los adjetivos únicos de Vasari se triplican, por lo que, por casualidad, una traducción puede dar en el blanco. Ella parece haber tratado de usar tantas palabras y tan largas como le fue posible, y logra producir ciertos efectos ponderados y pomposos del orden "de la gran verdad". Pero ese no es el tipo de efecto que Vasari produce en el original. Además, Vasari, el Vasari decoroso y respetable, aquí y allá no es lo suficientemente decoroso para la señora Foster, y debe ser atenuado; incluso la mención incidental de una pulga debe ser introducida con una nota a pie de página de disculpa, rompiendo la conmoción de los nervios del amable lector. He limpiado gran parte de la superfluidad de la picardía verbal de la Sra. Foster y he acercado muchos de los pasajes más importantes al original más simple y vívido de Vasari. Aun así, la traducción que se da aquí es la principal de la Sra. Foster. Ha llegado el momento de una nueva traducción al inglés de Vasari.

[13] Su inexactitud puede juzgarse por la frecuencia con la que sus fechas difieren de las que figuran en los títulos de las *Lives* de la presente edición, que representan los resultados de una investigación moderna precisa.

no sea demostrablemente cierto, normalmente podemos estar seguros de que es *ben trovato*, que cristaliza algún rasgo del hombre tal como lo conocían sus semejantes y, por tanto, es provechoso. Solo en los últimos años se ha podido abordar Lives de Vesari desde este punto de vista, porque solo recientemente se ha intentado determinar con precisión los caracteres psicológicos del artista. Incluso en la actualidad sólo hay un libro de valor, que yo sepa, que trata sobre el tema, el de Lucien Arréat [14], aunque no debemos olvidar los estudios muy valiosos y detallados que está llevando a cabo Binet, y que han aparecido en parte de vez en cuando en la *Revue Philosophique* y en otros lugares. No podemos esperar que Vasari satisfaga las demandas precisas del espíritu analítico moderno, pero, por otro lado, caracteriza a los hombres que conocía con una franqueza sintética pintoresca. que nosotros, con nuestra excesiva sensibilidad con respecto a las posibles objeciones de las sobrinas y primos de nuestro sujeto, no podemos aventurarnos a aplicar. Es un error que se vengará. Podemos estar muy seguros de que la posteridad pateará con desprecio los maniquíes pintados por la piedad de los biógrafos de los últimos días. Pero siempre vendrá a escuchar, con amor y reverencia, a Vasari. Sus frescos se desvanecen, ya no queda ni una línea ni un tono para atestiguar la destreza de algunos de estos hombres, pero como personalidades —tipos inmortales del temperamento artístico en todos sus estados de ánimo— siempre estarán vivos en las páginas de Vasari.

Havelock Ellis

[14] *Psychologie du Peintre*, Paris, 1892.

La sensación del color en la literatura — 1896

Ensayo de Havelock Ellis publicado en
The Contemporary Review y reimpreso en 1931

Nota

El artículo aquí reimpreso se publicó por primera vez en *The Contemporary Review* de mayo de 1896. Puede haber sido el primer intento de poner sobre una base impersonal y objetiva el estudio de las reacciones experimentadas por los poetas al color del mundo en el que vivían. Pero se había preparado el camino para ese estudio. Darwin en 1871 en *El origen del Hombre* había sugerido cómo el color pudo haber tenido una influencia de considerable importancia en la evolución de las especies. Varios escritores, en particular Grant Allen en 1877 en su sugerente libro, *Physiological Aesthetics*, habían profundizado en el tema al indicar la presencia del elemento fisiológico en nuestros gustos en la literatura y en el arte. Se había allanado el camino para entrar en el campo psicológico y tratar de mostrar cuán ampliamente varían los poetas en sus reacciones al mundo del color.

En tal tema, nos sentimos tentados a contentarnos con las impresiones. Pero las meras impresiones, como saben todos los investigadores científicos, son absolutamente poco fiables. Necesitamos pruebas más precisas. El señor Arthur Symons comentó, cuando se publicó mi artículo, que, a pesar de su familiaridad con Coleridge, se habría formado una impresión totalmente diferente del uso del color por parte de ese poeta, y para Marlowe habría esperado más prominencia del escarlata. Rossetti, cuando en 1865 trató de pensar en el orden en el que él mismo amaba el color, descubrió que era: (1) verde, (2) dorado, (3) gris, (4) azul, (5) marrón y (6) escarlata.

Probablemente estaba pensando en su trabajo como pintor, pero el orden de colores que establece es bastante diferente a sus preferencias más instintivas e inconscientes, como se revela en su poesía. De este modo se pone de manifiesto la importancia de un estudio como el actual.

Si estuviera escribiendo este artículo ahora, naturalmente, desearía incluir algunos escritores más recientes, como Proust y Joyce y T. S. Eliot. Sin embargo, es fácil para cualquier lector hacer ese examen por sí mismo. De hecho, creo que ha habido algunos estudios en líneas similares, especialmente en los Estados Unidos, desde que se publicó este artículo. Estoy contento de dejar como fue escrito mi propio esfuerzo pionero en un campo interesante.

30 de agosto de 1931.

H.E.

La sensación del color en la literatura

Hace algunos años surgió una discusión sobre la evolución del sentido humano del color. Algunos escritores alegaron que los rayos más refrangibles del espectro, especialmente el verde y el azul, solo se han vuelto claramente visibles para el hombre durante los últimos mil años, y Gladstone llegó al frente con la afirmación de que Homero y los primeros griegos en general, nunca vieron claramente estos colores. Esa discusión ha terminado. No hay ninguna duda ahora de que todas las razas de hombres, respecto de las cuales se puede obtener alguna evidencia, han estado familiarizadas con las mismas regiones del espectro que conocemos. La visión del color de los salvajes, siempre que se la prueba cuidadosamente, resulta admirable, como también la de los animales inferiores, y no hay razón para suponer que una aptitud tan útil haya caído alguna vez en suspenso. Sin embargo, sigue siendo cierto que, si bien la visión de los colores del hombre ha sido siempre, con toda probabilidad, excelente, su vocabulario de los colores a veces ha sido extremadamente defectuoso, incluso entre nosotros hoy en día permanece muy vago [15]; y también es probable que en diferentes períodos y entre diferentes razas, así como entre individuos, hayan surgido preferencias de color muy variadas. Es decir, la cuestión no pertenece al ámbito de la fisiología, sino al de la filología y al de la estética. Es en este último campo

[15] En *Nature*, el año pasado, se llevó a cabo una prolongada discusión sobre el mejor medio de remediar la gran vaguedad e inexactitud de nuestra nomenclatura de colores.

donde deseo continuar la investigación.

Parece bastante obvio que la mejor manera de determinar y rastrear cualquier evolución en las preferencias de color es mediante el estudio comparativo de escritores imaginativos que registran instintivamente las impresiones que reciben del mundo externo. Una estética científica, sobre una base psicológica, apenas ha llegado a existir, y no es fácil poner las manos en un estudio cuidadoso en esta dirección. Hace unos quince años, el Sr. T.A. Archer, en una revista desaparecida llamada *To-Day*, publicó un ejemplo admirable de tal investigación al determinar las partes precisas que desempeñan los diversos sentidos en la obra de Shelley y Keats. Más recientemente, en 1888, M.G. Pouchet publicó en la *Revue Scientifique* un breve estudio sobre el sentido del color en la literatura que sugirió mi propia investigación más elaborada. M. Pouchet abordó el asunto como una tarea de vacaciones de un fisiólogo, y tomando algunas páginas de cinco autores, casi todos franceses, y observando el número y la naturaleza de las palabras de color que usaban, llegó a la conclusión de que el color predominante en la literatura siempre es rojo; pero sus datos eran demasiado pequeños y sus métodos demasiado descuidados para ser del todo convincentes. Se puede mencionar un estudio más reciente que pertenece al mismo grupo; en *España Moderna* de marzo de 1894, el Dr. Thebussen publicó un trabajo sobre "Lo Verde", en el que mostraba, mediante un estudio detallado aunque no numérico, que Cervantes tenía una especial predilección por el verde, haciendo que los ojos de Dulcinea verdes fueran esmeraldas, haciendo todo lo posible para vestir de verde a sus personajes favoritos, y por lo demás insistiendo en este color de una manera que no era común entre sus contemporáneos. El Dr. Thebussen argumentó además que existe una cierta repulsión general hacia el verde. Estas son todas las investigaciones en este campo que conozco, y todas son a muy pequeña escala.

He seleccionado una serie de escritores imaginativos, generalmente poetas, que datan desde los albores de la literatura hasta nuestros días; y en considerables fragmentos de sus obras, a veces sus obras completas, he notado las principales palabras de color que aparecen, y también he notado cómo se usaron estas palabras. Ahora presento los principales resultados numéricos, junto con ciertas observaciones sugeridas por esos resultados.

En el curso de la investigación encontré numerosas falacias y dificultades. Y no pretendo haberlas eludido a todas, porque pronto se hizo

muy evidente que, si bien se podían alcanzar ciertos resultados interesantes a lo largo de las líneas que había señalado, este era eminentemente un caso para recordar la advertencia de Aristóteles contra una precisión de método mal aplicada. Tuve cuidado de evitar el peligro de tomar una base demasiado pequeña para el cálculo. También tuve cuidado de eliminar cualquier sesgo propio y, como se verá, no he podido demostrar que ningún color domine la literatura imaginativa desde el principio hasta el final. En algunos casos, no es fácil determinar si se pretende algún color; este es con frecuencia el caso del epíteto "dorado", un epíteto ambiguo como el que aman los poetas, y aquí cada caso tenía que ser juzgado por sus méritos. Una dificultad aún mayor fue la limitación de las palabras de color: ¿deben incluirse todas las palabras con una sugerencia de color? En algunos casos, como con las constantes referencias de Shelley a las llamas, la respuesta ciertamente afectaría el resultado. Decidí descuidar todos los colores metafóricos que se usan raramente (como "zafiro", "esmeralda", "marta", "plata"), siendo la principal excepción aparente "dorado", cuando se usa como un equivalente convencional de "amarillo". Así, las palabras de color a las que se aplica mi investigación son blanco, gris, rojo, escarlata, carmesí, rosa, bermellón, rosado, amarillo, dorado, verde, azul, celeste, violeta, púrpura y negro. Uno podría esperar ver el naranja en esta lista, como un color del espectro, pero existe la misma aversión por este color entre los poetas que los psicólogos experimentales han encontrado entre los individuos comunes; una vez cada mil palabras de colores, y se ha descartado como una cantidad insignificante.

En la Tabla I. mis resultados se expresan en su forma más cruda. En la Tabla II, he simplificado los resultados principales sumando los rojos [16], amarillos y azules, omitiendo completamente el gris, violeta, morado y marrón, y para propósitos de comparación llevándolos todos a porcentajes. En esta tabla obtenemos en la forma más simple seis colores —porque el blanco y el negro son colores desde el punto de vista actual— con los que se ocupa principalmente la investigación psicológica. A la derecha de la Tabla II se encontrarán enumerados los colores más predominantes en cada escritor; a la izquierda lo que llamo sus colores de predilección, es decir, los colores que usa con especial frecuencia en comparación con otros escritores.

---

[16] Incluyendo rosado y carmesí; Ambos colores tienen cierto derecho a ser considerados morados, pero los poetas han visto principalmente rojo en ellos.

Ninguna tabla muestra la densidad relativa del color, aunque habría algún interés en averiguarlo; en general, se puede decir que los escritores recientes usan más color que los escritores anteriores, y que la obra temprana de un poeta muestra más color que su obra posterior, pero hay numerosas excepciones.

Tabla I

	Blanco	Gris	Rojo	Escarlata	Carmesí	Rosado	Bermellón	Magenta	Amarillo	Dorado	Azul	Celeste	Verde	Violeta	Púrpura	Marrón	Negro
Mountain Chant	21		2						2		15						28
Wooing of Emer	10	2	14						1						2		4
Volsunga Saga	2	2	10								2					2	
Isaias,Job,Cantar d.l. C.	5		4	2	2					1			9		2	1	4
Homer	9	2	1				1	1		9			1		1		21
Catulo	21	3	5					4	7	5	2		5		5		4
Chaucer	27	2	22						4	4		1	11		1	1	10
Marlowe	9		2	2	2		2	1	1	9	1	2	3		5		13
Shakespeare	18	2	19	1	2		1	2	3	11	3		6		4		16
Thomson	2	2			1			3			1	1	6			6	8
Blake	15	2	7		3			2		15	5	1	14		3	2	26
Coleridge	41	12	20	2	3	1		7	8	7	27	1	49	1	13	4	31
Shelley	37	23	17		7		1		10	32	33	13	46		17	3	26
Keats	11	4	6	1	2		4	6	1	17	5	1	23		4		1
Wordsworth	14	16	4			1		5	8	10	7	4	35		5	1	12
Poe	2	2	5						4	4		1	3	3	3		6
Baudelaire	17	2	10	1			6	13	6	8	13	11	15	2	1	7	52
Tennyson	36	10	21	2	8			14	7	18	16		24		12	2	18
Rossetti	60	19	33		2			9	1	45	14		18		2	6	20
Swinburne	46	7	45	1				1	2	27	11		26		9	4	6
Whitman	31	11	24	4	1	2		1	11	1	10		17	1	2	11	19
Pater	23	8	6						4	6	5		6	1	3	2	4
Verlaine	24	11	12				4	13	5	13	15	5	11		2	4	21
Olive Schreiner	34	3	20			1		1	7	4	17		3		1	3	2
D'Annunzio	11	1	13	3			14	3	1	7	3	7	5	5	3	1	4

No se cree que el "Mountain Chant of the Navajo Indians", escrito por el Dr. Washington Matthews en el *Fourth Annual Report of the American Bureau of Ethnology*, sea muy antiguo. Pero es muy poético y muy primitivo. Se utiliza el color copiosamente, generalmente como la repetición de una fórmula, es evidente que el color entre los navajos es altamente simbólico; el negro, que ocurre con mayor frecuencia, representa al hombre, el azul a la

mujer.

"The Wooing of Emer" —traducido por el profesor Kuno Meyer en el primer volumen de *Archaeological Review*— es un cuento irlandés, escrito en el siglo XI, pero perteneciente al siglo VI. Es una imagen peculiarmente fresca y vívida de la vida celta temprana. Podemos notar aquí por primera vez el predominio del rojo y el blanco. El pelo rojo parece haber impresionado a este poeta; pero, aparte de esto, el mismo epíteto de color rara vez se aplica dos veces al mismo objeto; el color aquí no se usa como fórmula, se ha visto claramente; y es en gran parte esta característica la que da vida y encanto al cuento.

Tabla II

Colores predilectos		Blanco	Amarillo	Rojo	Verde	Azul	Negro	Colores predominantes
Azul, negro	Mountain Chant	28	13	3		19	37	Negro, blanco
Rojo	Wooing of Emer	34	3	48			14	Rojo, blanco
Rojo	Volsunga Saga	14		71		14		Rojo, blanco
Verde, Rojo	Isaias,Job,Cantar d.l. C.	18	4	29	33		15	Verde, rojo
Negro, Amarillo	Homer	21	21	7	2		49	Negro, blanco-amarillo
Blanco, amarillo	Catulo	40	21	17	9	4	8	Blanco, amarillo
Blanco, rojo	Chaucer	34	10	28	14	1	13	Blanco, rojo
Amarillo,púrpura, negro	Marlowe	19	21	19	6	6	28	Negro, amarillo
Rojo	Shakespeare	22	17	30	7	4	20	Rojo, blanco
Marrón, negro, verde	Thomson	9		18	27	9	36	Negro, verde
Negro	Blake	17	17	13	16	7	29	Negro, blanco-amarillo
Azul, verde	Coleridge	21	7	17	25	14	16	Verde, blanco
Azul, púrpura, gris	Shelley	17	19	11	21	21	11	Verde, azul
Amarillo, verde	Keats	14	23	24	29	8	1	Verde, rojo
Verde, gris	Wordsworth	14	18	10	35	11	12	Verde, amarilo
Amarillo, violeta, púrpura	Poe	8	32	20	12	4	24	Amarillo, negro
Negro, azul	Baudelaire	11	9	19	10	16	34	Negro, rojo
Púrpura	Tennyson	22	15	27	15	10	11	Rojo, blanco
Amarillo, blanco, gris	Rossetti	30	22	22	9	7	10	Blanco, amarillo
Rojo, blanco	Swinburne	28	18	28	16	6	4	Rojo, blanco
Marrón, rojo, rosado	Whitman	25	10	26	14	8	16	Rojo, blanco
Blanco, amarillo, gris	Pater	43	19	11	11	9	7	Blanco, amarillo
Gris	Verlaine	20	15	24	9	14	18	Rojo, blanco
Azul, blanco	Olive Schreiner	38	12	25	3	19	2	Blanco, rojo
Rojo, azul, violeta	D'Annunzio	15	11	46	7	14	6	Rojo, blanco

En la "saga de Volsunga" islandesa, traducida por Magnusson y William Morris, hay muy poco color, aunque he leído la mayor parte desde este punto de vista. El rojo predomina exclusivamente, ya sea como sangre roja, oro rojo o de manera más diversa.

Las figuras homéricas se basan en un examen de los tres primeros libros de la *Ilíada* en la traducción del Dr. Leaf, quien, por tanto, es el responsable de los colores asignados. La preponderancia del negro se debe enteramente a la frecuente referencia a los "barcos negros"; Los "brazos blancos" y el "cabello dorado" también son comunes; en general, los epítetos de color son mucho más convencionales que en el cuento heroico irlandés.

La terminología cromática de Homero, y la de los griegos en general, es muy vaga; pero en estos aspectos de ninguna manera están solos; así, el indostaní, hablado por un pueblo muy inteligente que posee un sentido del color completamente desarrollado, presenta peculiaridades exactamente similares. "Negro" significa "oscuro" tanto en la Grecia homérica como en la India moderna; en ambos países también se puede aplicar la misma palabra a las cosas grises y a las verdes; al igual que en Bretaña, la palabra *glas* se puede aplicar igualmente a una tela azul pálido, un campo verde y un caballo gris moteado. He examinado la Antología griega, que representa un período posterior del sentimiento estético griego, y encuentro una ausencia similar de azul y verde, y un predominio ligeramente mayor del rojo, mientras que el negro ha pasado a un segundo plano para dar lugar al amarillo y al blanco. Este es el estado de cosas que encontramos en Catulo al examinar la mayor parte de su *Carmina*, y podemos concluir que representa la típica visión estética del color de los tiempos clásicos. Sucede que los colores que predominan en Catulo son los que tienen los sinónimos más numerosos —blanco con candidus, albus, niveus; amarillo con aureus, luteus, flavus, crocinus— pero, como se verá más adelante, este no es necesariamente el factor principal en el asunto. Cabe señalar que los sinónimos modernos de blanco y amarillo no son tan numerosos. Es evidente que los hombres de la antigüedad clásica tenían una alegría especial en estos colores que no siempre ha sido compartida por los habitantes de la cristiandad. Para los hombres del norte, que moldearon en gran medida nuestras concepciones, el blanco no siempre fue el símbolo de la suerte y la felicidad; viviendo entre nieblas blancas y rostros que palidecen por la angustia, no eran propensos a encontrar el blanco como el color de la alegría y la belleza. Y tanto nuestra

literatura como la experiencia real muestran que, si bien a menudo nos deleitamos con cosas que llamamos vagamente "doradas", el amarillo intenso y el naranja son relativamente desagradables para nosotros, excepto durante la infancia.

"Job", el "Cantar de los Cantares" e "Isaías", el primero traducido por Renan, los otros en la versión revisada en inglés, se consideran todos pertenecientes a la época de Ezequías, la época más fina de la literatura hebrea. El punto interesante a destacar aquí es la prominencia del verde, que, por primera vez en la serie, se ubica junto al rojo. Predomina tanto en "Job" como en el "Cantar de los Cantares". Creo que podemos atribuir esto al hecho de que estas obras pertenecen a un estado considerablemente desarrollado de cultura literaria y filosófica, y en parte también quizás a la naturaleza del país en el que vivieron los escritores; el marcado contraste entre la esterilidad del desierto de Judea y la exuberancia verde de Galilea se adaptó bien para estimular el sentido estético del color.

Chaucer, en porciones de *Legend of Good Women* y *Canterbury Tale*, usa el rojo y el blanco simples con considerable profusión, y muy frecuentemente en conjunción, ya sea de un rostro hermoso, una flor como la margarita o los vinos. En materia de cabello parece tener predilección por el amarillo o "dorado".

De Marlowe, incluyo las dos primeras sestiads de *Hero and Leander*, la segunda parte de *Tamburlaine* y *Edward II*. En *Hero and Leander* hay mucho color audaz, vivo y bastante descuidado; en *Tamburlaine* hay una marcada disminución y el negro es muy prominente; en *Edward II* hay casi total ausencia de epítetos de color. Este rápido movimiento hacia un estilo singularmente austero y digno es significativo de este raro poeta. Muchos de los adjetivos de color en sus primeros trabajos — "coral ruborizado", "tintura de plata en la mejilla", "garganta de marfil", etc., no entran en mis listas. Sus pocos epítetos verdes no suelen referirse a la vegetación, a la que era insensible, aunque claramente no era insensible a los efectos de color verde más inusuales.

He seleccionado "Sonetos" de Shakespeare como su enunciado más personal, y "Venus y Adonis" como un poema juvenil característico, evitando las obras de teatro, en las que se podría considerar que la coloración está en gran parte incluida en la pintura de la escena. Creo que esta selección es bastante comparable con el trabajo de Marlowe. Los "Sonetos" dan

resultados muy diferentes a los del poema más largo; son mucho más severos en color, predominando el negro y el amarillo, mientras que en "Venus y Adonis" hay una profusión de rojo y blanco, con muy poco negro o amarillo. Es fácil obtener una visión del color de Shakespeare en general recurriendo a una buena concordancia como el *Shakespeare Lexicon* de Schmidt.

Hablando groseramente parece usar epítetos rojos entre ochenta y cincuenta veces más de lo que usa el verde, si excluimos los numerosos casos en los que usa el verde sin ninguna referencia al color. El uso que hace Shakespeare del color es muy extravagante, simbólico, a menudo contradictorio. Juega con el color, le da un grosor imposible, lo usa en sentidos totalmente irreales para describir hechos espirituales. Los colores parecen convertirse en fórmulas algebraicas incoloras en sus manos. Se puede decir con seguridad que ningún gran poeta utilizó jamás los colores del mundo con tanto desdén, convirtiéndolos en juguetes de una imaginación poderosa, valorándolos únicamente por el énfasis que pueden dar a las formas de su propia visión interior. En su uso del color, Shakespeare da testimonio de su creencia en la filosofía de Próspero y considera el mundo exterior como una tela alegre e insustancial, una mera casa japonesa construida sobre un volcán, y aunque parece muy complacido de vivir allí, a veces se sentía tentado a atravesar las paredes con el puño.

Con *Castle of Indolence* de Thomson estamos en medio del siglo XVIII, con su alegre sobriedad de expresión, lejos de hecho del color atrevido y descuidado de Shakespeare. Aquí el negro prevalece enormemente sobre el blanco y el amarillo está totalmente ausente. El protagonismo del marrón es notable, y nos recuerda que Thomson pertenecía a la época que preguntaba a sus pintores: ¿Dónde está tu árbol marrón? Un hecho significativo también es la creciente prevalencia del verde.

El caso de Blake es tan interesante como el de un poeta que también fue un artista del diseño. Su color verbal (representado en el pequeño volumen de selecciones de los " Canterbury Poets") es muy personal y muy característico de su trabajo de diseño. Predominan el blanco y el negro, junto con el amarillo (invariablemente en su forma más vaga como "dorado"). En su amor por el negro pertenece a su época, pero evidentemente tenía una clara predilección por él (como en su admiración por los ojos negros), aunque no es absolutamente insensible al valor del color fuerte; por ejemplo, habla del "gozo carmesí de la rosa". Excepto, sin embargo, en *Songs of Innocence*,

los epítetos de color están escasamente esparcidos a través de su trabajo.

Coleridge (si consideramos casi la totalidad de su obra poética) continuó de inmediato el movimiento del siglo XVIII a favor del verde y lo unió al resurgimiento del amarillo de Blake, aportando al mismo tiempo, como su propia contribución, un retorno al blanco y la correspondiente repugnancia al negro, que desde entonces ha caracterizado a la literatura inglesa. Aunque con su visión imaginativa profundamente personal, Coleridge ayudó instintivamente a cambiar la fórmula de color predominante en su época, hay que admitir que su uso del color es bastante común. Claramente, no tenía ninguna alegría estética en el color.

Esto no se puede decir de Shelley (basando las observaciones en el volumen de selecciones de la Serie Canterbury), porque su color es profuso en el más alto grado y evidentemente lo disfrutó mucho. A diferencia de la mayoría de los poetas —y en esto se asemeja a su contemporáneo. Turner, en la pintura— comenzó sin un amor especial por el color, pero lo desarrolló con su evolución general. El carácter principal del color de Shelley es que siempre se mezcla con luz y movimiento; para él, como para Heráclito, el mundo era un flujo perpetuo. La suya es "una luz verde y resplandeciente, como la que cae de los lirios doblados en los que habitan las luciérnagas". Es un color traslúcido, procedente de algún "espíritu de luz púrpura íntimo", y parece estar siempre mirando a través de una cascada de colores del arco iris. Una característica curiosa en su uso del color es la repetición evidentemente inconsciente de la misma palabra en unas pocas líneas; el color parece destellar ante él y desaparecer. Sus colores son fluidos, opalinos, iridiscentes; en esto nuevamente, como en *Witch of Atlas*, se asemeja mucho al uso posterior del color de Turner; hacen "un tapiz de niebla similar a un vellón", o "exhalación entretejida con fuego de relámpago radiante". Ningún poeta ha usado el fuego de manera tan extensa; "los hombres apenas saben lo hermoso que es el fuego", dice; "cada llama es como una piedra preciosa disuelta en una luz en constante movimiento". Encuentra la apariencia de una llama en los lugares más inverosímiles, incluso en el agua, porque el rocío de una flor es como el fuego; incluso en el mármol sólido, porque la pirámide de Cestus es una llama. Todo el universo visible es "una cúpula de vidrio multicolor", que "tiñe el resplandor blanco de la Eternidad". Shakespeare había insinuado que tal era su concepción del mundo, pero Shelley la elaboró con una sinceridad convencida y una atrevida visión imaginativa que parecen

parte de la textura misma de esta fascinante personalidad cuyo emblema adecuado es la llama de la pira funeraria.

Shelley es interesante desde el punto de vista actual porque su mente era, en un grado muy inusual, del tipo visual; vio el mundo más de lo que lo oyó o sintió, el único otro sentido que está sorprendentemente presente en su obra es el del olfato. El mundo de Keats (en "Hyperion", "Isabella", "Lamia" y los poemas cortos posteriores) es igualmente interesante, pero por una razón diferente. No es lo que los psicólogos llamarían visual. Su concepción del mundo tiene una base principalmente auditiva y táctil, y en menor grado gustativa. Para todo poeta, de hecho, el oído debería ser el sentido principal. Es el oído sensual lo que necesita sobre todo. Crea efectos de sonido que atraen la mente a través del oído. Ésa es una obviedad: es bien sabido lo aficionados que son los poetas a pronunciar sus propios versos, y cómo les encanta acentuar el ritmo hasta un punto que la gente lógica y no poética considera extravagante. El principal sentido secundario del poeta suele ser la vista, que siempre debe tener un gran peso incluso en la obra de poetas ciegos. Pero con Keats, la vista es relativamente menos prominente de lo habitual. Con él, el tacto, el más fundamental de todos los sentidos, parece poseer una fuerza moldeadora que es rara en la poesía, y también con él ese tipo de tacto modificado que conocemos como gusto tiene un protagonismo un tanto peculiar. De ahí la solidez concreta de la obra de Keats, y sus cualidades sápidas y aterciopeladas, características del hombre de quien se cuenta la historia de la cayena y el clarete, a menudo citada. Al principio, uno se sorprende por la exuberancia del color de Keats. Cuando llegamos a analizarlo, encontramos que es en gran parte un color verbal. Sus palabras sobre colores no son epítetos de los colores que ha visto; son palabras que le han llamado la atención, que encontró en los libros y meditó, palabras vagas y exóticas de colores que nadie pensaría en usar en presencia del color real. Keats demostró una maestría milagrosa en el uso de esas palabras de colores; en la percepción del color parece haber sido un niño. El único color que él llama constantemente por su simple nombre, y con genuino y simple deleite, es el color que resultó ser el más popular entre los poetas: el verde. Parece haber amado el verde de los campos y los árboles con el entusiasmo de un niño de ciudad para quien el campo es "felicidad verde". Por lo demás, utiliza palabras de color principalmente como símbolos de alegría. Todo su color es alegre, por lo que casi nunca usa el negro, y ningún gran poeta es más

licencioso en el uso de "dorado" como una simple pieza de jerga poética.

Wordsworth (en "Prelude" y en muchos de los poemas cortos más conocidos) presenta un esquema de color que es el tipo extremo del que prevalecía en su época. Predominan el verde y el amarillo, como él mismo diría, "como el sol en los campos verdes". Usa el verde con el doble de frecuencia que cualquier otro color, generalmente como el atributo casi mecánico de las cosas que más le importan, y tiene una predilección especial por el gris.

El amarillo se presenta, principalmente en las flores, con cierta precisión; pero, en general, no se puede decir que Wordsworth, al igual que Coleridge, fuera muy sensible a la alegría del color.

El esquema de color de Poe (como se revela en sus principales poemas) es peculiar pero difícil de definir. El suyo, de hecho, es un caso que ilustra bien el valor del método numérico para resumir y acentuar las características de la visión artística de un escritor. Amarillo, violeta, morado y negro son los colores preferidos por este poeta tan personal y original, y curiosamente expresan su visión del mundo. Se puede agregar que, aunque rara vez elabora efectos de color, su color es preciso y bien realizado, nunca meramente convencional.

La fórmula de color de Baudelaire (en las *Fleurs du Mal*, incluidos algunos de los poemas omitidos) también es muy personal y recuerda un poco a la de Poe. Su característica más llamativa es la enorme preponderancia del negro. Baudelaire utiliza el negro como símbolo del horror y la melancolía, pero no siempre con repulsión; con frecuencia en sus manos su tono emocional es de complacencia, satisfacción, incluso belleza. Después del negro, el rojo es el color más predominante, principalmente en forma de "rosa", y casi siempre con una sugerencia de felicidad; por lo tanto, resumió bien sus propios gustos cuando escribió sobre:

"Le charme inattendu d’un bijou rose et noir".

El azul (poco utilizado por los poetas ingleses) es también un color de predilección por Baudelaire, principalmente con asociaciones de felicidad y paz. Tennyson (en la mayor parte de la selección de Golden Treasury de sus poemas líricos) fue un gran maestro del color. Está claro que poseía un gran deleite en el color, junto con marcadas preferencias de color, y elabora sus efectos con singular audacia y una habilidad más deliberada de la que tal

vez se haya aplicado antes al tema. Tennyson se distingue por el hecho de que en su obra lo que puede llamarse la visión del color estética normal se restaure una vez más por completo después de las aberraciones de dos siglos. Una sensación de color más clara y brillante estaba ahora en el aire. Tennyson había ocupado el lugar de Thomson, del mismo modo que Constable había reemplazado a Crome. La predilección de Tennyson son los colores intensos, profundos y completamente saturados. Ningún poeta usa el carmesí, y quizás el púrpura, con un deleite tan melancólico y sensual. Es característico que tenga preferencia por el término ámbar, sintiendo evidentemente que, al menos por su sonido, tiene una nota de bajo más profunda que el amarillo. A Tennyson le encanta "la hermosa penumbra de la tarde sobre el brote y la floración", y los colores de las frutas, el carmesí y escarlata de las bayas, el suave y profundo púrpura de las ciruelas, el rico oro de las peras, el rubor de las manzanas, "más rojo que la salud más rosada o que la más absoluta vergüenza". La mayoría de los poetas ingleses han cantado sobre el cabello "dorado"; Tennyson, en su amor por los pigmentos, prefiere el cabello negro o, si no, suele ser "cabello oscuro" o "castaño más profundo". Su habilidad se demuestra no solo por la evitación alerta de los excesos a los que podrían llevarlo sus predilecciones, sino también por el arte deliberado con el que escapa del color convencional y realza sus efectos cromáticos:

"Parece que soy feliz, que para mi
Una esmeralda más viva brilla en la hierba,
Un zafiro más puro se funde en el mar".

El color de Swinburne (en la mayor parte de la primera serie de *Poems y ballads*) es copioso, pero no elaborado, ni usualmente, quizás, muy claramente visto. Con Swinburne, el oído no solo ha sido el primero, sino que todos los demás sentidos se han quedado muy atrás. A veces trata de obtener efectos de color imposibles convirtiendo en canales de color palabras que no tienen una asociación cromática normal, como "sutil", y sueña con tierras donde "la rosa roja es blanca", y donde las cosas que son blancas "brillan como lo hace el color". Pero, en general, su esquema de color es muy simple y restringido; se aferra a las tres grapas, rojo, blanco y amarillo, generalmente como labios rojos, miembros blancos y cabello dorado, y ha descrito sus preferencias al describir su propia musa, "Madonna Mia":

"blanco y dorado y rojo,
Las tres palabras principales de Dios, pan del hombre
Y aceite y vino.
Le dieron por dote".

Los poemas de Rossetti (en la edición completa de 1891) son particularmente interesantes como la obra de un artista que era eminente como pintor y poseía un muy fino sentido del color. No se puede decir que el color de Rossetti en la literatura sea un reflejo de su color en la pintura. No elabora efectos magníficos; el carmesí y el púrpura solo ocurren dos veces cada uno, escarlata, bermellón, violeta nunca en absoluto. Pero muestra un sentido tan fino del valor del color en la poesía como en la pintura, quizás un sentido más fino. Usa las palabras de color más simples y claras, como todos los escritores que realmente han visto el color, y las usa rara vez y con mucha fuerza. Repetidamente logrará una armonía de color en el transcurso de dos o tres líneas con la felicidad aparentemente casual de una visión imaginativa intensamente realizada. Cabe señalar, como posible excepción a su preferencia por los colores simples, que solo usa una vez el amarillo (de cabello), aunque con tanta frecuencia usa dorado, especialmente de cabello (veintitrés veces); el cabello es para él casi siempre dorado, nunca negro o castaño. El rasgo realmente característico de su combinación de colores es, sin embargo, el blanco. Lo usa de manera muy diversa y copiosa, preferiblemente no como el símbolo convencional de la belleza, sino como el símbolo del terror y el pavor. Esto se puede ver muy claramente en "Sister Helen", pero penetra en toda su obra poética, y si incluyéramos su uso muy frecuente de "lánguido", "pálido", "gris", esta tendencia se vería como dominando todo su trabajo imaginativo en la literatura. Rossetti ha dado la máxima expresión imaginativa al sentimiento norteño latente por el blanco como el color de cosas tenuemente terribles, el color de las pálidas brumas que envuelven los vagos poderes sobrenaturales de las tierras que saben poco del sol.

Walt Whitman despreciaba lo que consideraba la literatura feudal de Europa, pero difícilmente se puede decir que su visión del color, en todo caso (en "Children of Adam", "Calamus", "Drum-Taps", etc.), difiera

notablemente de la de Tennyson y sus otros contemporáneos europeos. Le gusta el color fuerte y simple, y las características principales de su esquema son la aversión al "dorado" convencional, lo que lleva a un uso inusual del amarillo, y también una predilección por el negro y por el marrón, el color de las cosas bronceadas otoñales, que en Inglaterra debemos considerarla más característica del pasado que del presente. El verde no es un color predominante de *Leaves of Grass*.

La característica interesante del esquema de colores de Pater (como se muestra en varios capítulos de *Marius*) es su regreso al tipo clásico, con predominio del blanco y el amarillo. Todo el esquema se asemeja al de Catulo, salvo que en este último hay mayor protagonismo del rojo. El hecho de que un escritor adopte instintivamente las preferencias de color de la época hacia la que se sintió atraído es otra prueba de la seguridad con la que normalmente podemos confiar en esta prueba. En el tono emocional del blanco que usa tan libremente, así como en su predominio, Pater exhibe el sentimiento clásico, el sentimiento ciertamente de todos los pueblos del sur, porque el toque de color que el austero epicureísmo del predicador semítico permitiría era una prenda blanca. La insistencia de Pater en el blanco parece provenir, como él mismo diría, "de los labios de quien tenía en él una secreta fascinación en su propia expresión de una perfecta templanza, como si la mera calidad negativa de la pureza, la ausencia de cualquier mancha o defecto, ejerció una influencia positiva".

Verlaine en sus *Romances sans Paroles, Sagesse, etc.*, es en su uso del color un verdadero hijo de las Ardenas, un amante de la niebla, del crepúsculo, de la luz de la luna, y aunque no insensible al color, su única predilección es por el gris:

"Rien de plus cher que la charme grise
Ou l'lndécis au Piécis se joint".

Cabe señalar que la fórmula del color de Verlaine, aunque sigue siendo personal en su predilección por el gris, combina las características de los escritores por los que se sintió atraído principalmente; por un lado recuerda la de Baudelaire; por otro, se relaciona con la de los escritores ingleses, especialmente Tennyson en sus letras, con quien sentía una estrecha afinidad. Él habita en la frontera entre el día y la noche, cuando

"Au ciel pieux la lune glisse

Et que sonnent les angélus roses et noirs".

Utiliza el mismo curioso *matiz* de armonías de color una y otra vez en posiciones muy inverosímiles.

En *Dreams* de Olive Schreiner, el blanco vuelve a predominar, utilizado con el tono emocional sureño. La característica más notable aquí es la deficiencia de verde y la prominencia del azul. No se intenta obtener atmósfera o armonía, pero el color siempre es muy enfático y se visualiza con claridad.

La serie concluye con el volumen de poemas de Gabriele D'Annunzio, *Intermezzo*. D'Annunzio es el más conspicuo entre los escritores italianos más jóvenes, y su fórmula de color se destaca como aquella en la que, si dejamos de lado a los escritores muy primitivos, el rojo es más prominente, proporcionando así el clímax de un movimiento que ha avanzado de manera constante durante dos siglos.

Uno se pregunta al mirar estas tablas: ¿Qué significan? No tengo ningún deseo de evitar la propia interpretación que el lector haga de ellas, pero puedo indicar uno o dos de los significados que, en mi opinión, parecen poseer. Aunque se necesitaría una serie más grande para dar total seguridad, no creo que el resultado general se vea afectado.

Me parece que hay tres cosas que el color describe o simboliza en la literatura: la naturaleza, el hombre, la imaginación. Estos tres cubren todo el terreno. El predominio del verde o el azul —los colores de la vegetación, el cielo y el mar— significa que el poeta es predominantemente un poeta de la naturaleza. Si el rojo y sus sinónimos son supremos, podemos asumir un interés absorbente por el hombre y la mujer, porque están los colores de la sangre y el amor, los dos ejes principales de los asuntos humanos, en todo caso en la poesía. Y donde hay un predominio del negro, el blanco y, creo que agregaría, el amarillo —los colores que son raros en el mundo y el color de las imposibilidades doradas— allí encontraremos que el poeta está cantando, como si pudiera, con los ojos cerrados, concentrados en su propia visión interior. Wordsworth y Shelley pertenecen en gran parte a la primera clase; Chaucer y Whitman en gran parte a la segunda; Homer, Marlowe, Blake, Poe y Rossetti en gran parte a la tercera. Por supuesto, no podemos esperar un gran grado de precisión al respecto. El verde entre los primeros

escritores se usa comúnmente para las prendas; el azul a menudo se refiere a ojos y venas; es principalmente por su tono que el negro, el blanco y el amarillo revelan los instintos imaginativos; y el rojo se refiere a cosas humanas sólo en aproximadamente el cincuenta por ciento de los casos en los que ocurre. Pero la tendencia general sigue siendo distinta.

Dejando la cuestión de la interpretación, podemos considerar la evolución histórica de los colores tomados por separado. La posición estética del blanco ha sido bastante constante en todo momento. El negro ha variado irregularmente, predominando en los escritores de cualquier época cuya imaginación es grave, sombría y melancólica. El amarillo también ha predominado de manera irregular, sin una tendencia única, asociándose a veces con una visión de la vida soleada, a veces con ictericia, aunque es más notorio en los poetas de instinto clásico. El rojo proporciona, en general, una curva muy uniforme; alto entre los escritores primitivos, se hunde en el siglo XVII para volver a levantarse durante el siglo actual. Según el profesor Earl Barnes, que ha examinado a cientos de niños y niñas estadounidenses, una preferencia por el rojo indica un cierto grado de madurez, los niños más pequeños suelen preferir el azul. El amor por el rojo se asocia evidentemente con el disfrute apasionado y sensual de las cosas naturales y humanas, como en *Wooing of Emer*, en Chaucer, Shakespeare, Keats, Tennyson y D'Annunzio. El azul, y sobre todo el verde, aportan la historia estética más curiosa e instructiva. Es obvio de un vistazo cómo surgió el error de que el hombre primitivo era insensible a estos colores; uno u otro, o ambos, aportan no menos de seis *lagunas* en las cinco primeras de la serie. El salvaje rara vez posee palabras para ninguno de los dos colores, e incluso los griegos del siglo IV de nuestra era no tenían una palabra especializada para el verde. Las cosas que llamamos azules se contentaron con llamar oscuras o negras, de modo que para ellas el cielo era del mismo color que el cabello oscuro; mientras que las cosas que llamamos verdes se contentaron con considerarlas amarillas, el color de la miel.

La visión estética de los griegos incluía negro, blanco, rojo y amarillo. En un país tan remoto como Brasil, von der Steinen descubrió que solo estos mismos colores poseían palabras distintas entre cada tribu, aunque todas las tribus podían distinguir el azul y el verde. Incluso donde existen epítetos azules y verdes, encontramos anomalías muy extrañas. Los nativos de la India niegan que el cielo sea azul, en el sentido de que el índigo es azul;

lo llaman "color cielo". Y los chinos, aunque distinguen perfectamente el azul del verde, y tienen palabras para ambos, llaman verde al cielo. No tenemos derecho a sonreír, porque sólo en los últimos años los poetas de esta isla han discernido el color del mar. Para Shakespeare el mar era verde, como lo fue para Coleridge, y para la mayoría de los poetas antes de Shelley.

La fuente principal de todas estas anomalías radica en el hecho de que el hombre primitivo no tenía ningún uso para el verde y el azul. El verdor de la vegetación es de poca importancia en la vida salvaje, y es sólo en la vegetación donde el verde se vuelve siempre conspicuo. El color del cielo y del mar, excepto cuando oscurece, es igualmente una cuestión de indiferencia para los salvajes. Además, tanto el azul como el verde parecen haber sido generalmente difíciles de obtener como pigmentos; ciertamente, raras veces son tan utilizados por los pueblos primitivos. Probablemente no fueron buscados. El resultado fue que, como el verde y el azul eran de poca importancia en la naturaleza o en las artes de la vida, no lograron desarrollar ningún sentimiento estético.

Cuando el verde comienza a aparecer, en todo caso en la literatura inglesa, como se representa en mis tablas, generalmente se asocia menos con la naturaleza que con el hombre, como el color de las prendas. Es así en la *Morte d'Arthur*, y a menudo en Chaucer, mientras que incluso las referencias de Marlowe al verde no se refieren a la vegetación. Es en el siglo XVII cuando encontramos por primera vez el rastro de una alegría consciente y deliberada en el verde con especial referencia a su simbolismo de la naturaleza. Esta tendencia fue un subproducto del movimiento puritano. Los hombres que se apartaban de las cortes y las ciudades empezaron a encontrar placer en el campo, y el color predominante del campo se convirtió para ellos en el símbolo de ese placer. Hay algo de esto en Milton. En Marvell, que claramente poseía un gran deleite en el color, está bien marcado, y en un solo pareado ha expresado felizmente esta actitud de la estética puritana:

"Aniquilando todo lo que está hecho,
A un pensamiento verde en una verde sombra".

Si tomamos *Golden Treasure* de letras de Palgrave y analizamos sus cuatro partes, que corresponden aproximadamente a los últimos cuatro siglos, encontramos que mientras en la Parte I el rojo está primero, en la Parte

II el rojo y el verde son casi iguales. Durante el siglo XVIII, los poetas vivieron mucho en el campo y el uso deliberado del verde aumentó considerablemente. Que Thomson representa e incluso exagera el tipo de visión del color predominante en su siglo se muestra en la Parte III de *Golden Treasure*, donde encontramos que el verde es el color más prominente, aunque seguido de cerca por el rojo, mientras que el negro prevalece tanto como el blanco, un fenómeno que no se encuentra en ningún otro siglo. Hacia finales del siglo XVIII esta corriente estética hacia el verde se vio reforzada por la influencia alemana que luego comenzó a afectar a la literatura inglesa. En la literatura alemana había existido durante mucho tiempo un placer simple e instintivo por las cosas verdes, la herencia de un pueblo que procedía de los bosques. Incluso en *Fausto*, encuentro que el verde predomina en todas partes, seguido a una distancia considerable por el rojo. También entre los eslavos, especialmente en sus canciones populares, según Veckenstedt, abunda el verde. Por lo tanto, esta tendencia era en este momento en parte nativa, en parte exótica. Wordsworth representa el clímax del movimiento verde en la literatura inglesa; en sus manos, el epíteto se convierte en una mera etiqueta que el poeta coloca casi mecánicamente en su bagaje literario. Si el amor por el verde, como un escritor que pretende ser una autoridad ha declarado algo absurdamente, "presagia una laxitud, si no una decadencia de la moral", el final del siglo pasado fue ciertamente una época así, y Wordsworth fue su profeta principal. Evidentemente, era imposible ir más lejos en esa dirección. Tennyson realizó la proeza de encarnar este multitudinario mar de verde. Fue el líder de un nuevo movimiento. No es que Tennyson sintiera repugnancia por el verde; por el contrario, muestra una clara apreciación de él, e incluso sigue a algunos de los primeros escritores en la introducción de prendas verdes. Pero evidentemente se dio cuenta de que para sus predecesores inmediatos el verde se había convertido en una simple convención, y ejerce cierta investigación para obtener sus efectos verdes. El tipo de fórmula de color que Tennyson introdujo, o reintrodujo, es sustancialmente el que todavía gobierna hoy.

El tipo de color del futuro apenas se puede predecir. Sin embargo, es evidente que el valor estético del azul aún no se ha desarrollado completamente en la literatura inglesa; y hay indicios de que los niños angloparlantes de los cielos más soleados encontrarán un nuevo alcance al

tejer en su trabajo el color del cielo y el mar, y las ideas de infinito y profundidad que simboliza de manera más natural.

Aunque no puedo afirmar haber dado una forma definitiva a esta prueba numérica de la visión del color, no cabe duda de que posee al menos dos usos en el estudio preciso de la literatura. Es, en primer lugar, un instrumento para investigar la psicología personal de un escritor, al definir la naturaleza de su visión estética del color. Cuando hemos averiguado la fórmula de color de un escritor y sus colores predilectos, podemos decir de un vistazo, de manera simple y confiable, algo sobre su visión del mundo que las páginas de la descripción solo podrían decirnos con incertidumbre. En segundo lugar, nos permite dar un paso definitivo en la consecución de una estética científica, proporcionando un medio de estudio comparativo. Con su ayuda podemos rastrear los colores del mundo reflejados en la literatura de una época a otra, de un país a otro, y en tonos más finos entre los escritores de un solo grupo. Se puede extraer al menos una conclusión amplia e inesperada de las tablas aquí presentadas. Se han escrito muchas tonterías sobre la "degeneración" del arte de los últimos días. Es fácil dogmatizar cuando cree que está a salvo de la evidencia de pruebas precisas. Pero aquí hay una prueba razonablemente precisa. Y la evidencia de esta prueba, en todo caso, de ninguna manera apoya la teoría de la decadencia. Por el contrario, muestra que la decadencia, si es que hubo alguna, fue a finales de siglo, y que nuestra propia visión del mundo es bastante similar a la de los tiempos clásicos, a la de Chaucer y a la de Shakespeare. A finales del siglo XIX podemos decir esto por primera vez desde la muerte de Shakespeare.

Con respecto a Jude el Oscuro — 1896

Ensayo de Havelock Ellis publicado en
The Savoy N°6 [17]– Octubre 1896

El siglo XVIII es el gran período de la novela inglesa. Defoe, Richardson, Fielding, Goldsmith, Sterne y Jane Austen iniciaron o llevaron a la perfección casi todas las variedades de ficción; tenían pocos o ningún rival en toda Europa. Scott, con su incomparable genio para el romance, se quedó para completar el proceso evolutivo.

Sin embargo, fue Scott, como olvidamos con demasiada frecuencia, quien estropeó todo y arrojó la novela inglesa a una desorganización de la que ni siquiera se ha recuperado hoy. Esas estructuras pseudo-medievales, de mala construcción, que levantó con tanta rapidez y facilidad, todavía conservan, espero, algo de la fascinación que tenían cuando éramos niños; ciertamente la conservan para algunos de esos hijos más crecidos a quienes llamamos hombres de genio.

Pero la prodigiosa facilidad de Scott y la irrealidad convencional de su visión de la vida arruinaron la novela inglesa. Por medio de su enorme reputación, pudo degradar la moneda intelectual y moral en esa área de literatura hasta el límite más bajo posible. Es un ejemplo curioso de nuestra actitud hacia estas cosas el hecho de que el método de Scott de saldar sus deudas mediante una producción literaria febril parece sólo despertar nuestra admiración incondicional. El instinto comercial en nuestros senos británicos está tan desarrollado que nos gloriamos ante la vista de un gran hombre que prostituye su fama para ganar dinero, especialmente por una buena causa. Si hubiera pagado sus deudas en la mesa de juego, o incluso en la bolsa de valores, tal vez deberíamos habernos sorprendido. Como solo arrojó su propio genio y arte sobre la mesa para jugar contra un público crédulo, su

---

[17] N.d.T: *Concerning Jude the Obscure* también fue publicado en 1931 en una tirada de sólo 185 ejemplares firmados por el autor.

Copyright *October* 1931.
This Edition (signed by the Author)
is limited to 185 copies. No. Retree
Author: Havelock Ellis.

virtud permanece inmaculada. Pero un destino opera a través de estas cosas, por muy opaco que sea el velo de la autosatisfacción insular que cubre nuestros ojos. Scott, el anterior Scott, fue una influencia europea, manifestada en Manzoni, hasta Hendrik Conscience hasta las tonterías de Paul Féval. Desde Scott, ningún novelista inglés ha sido una fuerza en la literatura europea.

Esto puede parecer un juicio demasiado estricto de una rama de la literatura tan copiosa. Pero es porque la literatura de ficción es tan abundante que necesitamos una pista estricta que nos guíe a través de sus laberintos. Un hombre no puede ser demasiado entusiasta para aferrarse a las cosas que le conciernen, ni demasiado implacable para dejar a un lado aquellas cosas que al menos para él no le preocupan. En lo que a mí respecta, en todo caso, encuentro poco en la ficción inglesa del siglo XIX que me concierna, y menos en la ficción popular. Me alegro mucho de leer y reflexionar sobre las novelas que, sin duda, me parecen fantásticas. En el próximo siglo, tal vez, tendré tiempo para considerar si sería bueno leer *Robert Elsmere* o *The Heavenly Twins*, pero hasta ahora la cuestión apenas es urgente.

Si ese es el caso, se me puede preguntar, ¿por qué leer a Thomas Hardy? Y debo confesar que esa pregunta me la hizo un devoto admirador del trabajo del señor Hardy, hace unos catorce años, y la encontré incontestable [18]. Pero mientras él me parecía un buen artista, difícilmente lo hallara un gran artista en el sentido en que yo consideraba a algunos novelistas ingleses del siglo pasado y a algunos novelistas franceses y rusos de este siglo. Además, Hardy se estaba convirtiendo en un novelista popular. Porque puede ser una fantasía tonta, pero no me gusta beber en esos estanques que están turbios por los cascos de mis semejantes; cuando no puedo llegar antes que los demás, me gusta esperar hasta un tiempo considerable después de que se hayan ido. No podría leer mi Catulo en paz si tuviera la inquietante sensación de que miles de mis semejantes escribían a los periódicos para decir lo agradable que era Lesbia y lo horrible que era Gellius, condescendiente en aprobar los sentimientos fraternos del poeta, lamentando el tono malsano de su Atys. Es una felicidad para mí que el ferrocarril que bordea el Lago di Garda todavía deja a pocas personas hacia

---

[18] Puedo mencionar aquí que, en 1883, publiqué en *Westminster Review* un estudio algo detallado de todo el trabajo del Sr. Hardy hasta esa fecha.

Sermione. Tampoco estoy solo en esto. El inigualable éxtasis de la alegría de Lamb en los dramaturgos isabelinos se debió a la inmensidad de la soledad en la que en ese momento yacían envueltos. De hecho, esta actitud mental es antigua y está bien arraigada. Los salvadores de la humanidad, con lo que a primera vista parece un deleite cruel, han enfatizado el hecho de que la salvación pertenece a unos pocos. Sin embargo, no sólo la religión es un misterio sagrado, sino también el amor y el arte. Cuando ya no se advierte a los profanos que se alejen del umbral, hay una sospecha razonable de que no hay ningún misterio allí. Así fue como dejé de leer las novelas del señor Hardy.

Pero desde entonces las cosas han cambiado un poco. La multitud se espesó, de hecho, especialmente cuando apareció *Tess*, porque ese libro ilustró por casualidad una moral sentimental de moda. Pero el año pasado, de repente, con la aparición del último libro de Hardy, se escuchó una gran estampida en el país. Bandas ruidosas de lectores del novelista huían en todas direcciones. Aunque todavía era claramente prematuro decir que la paz reinaba en la Varsovia de los admiradores de *Tess*, detecté al menos un asunto interesante para investigar. —Así volví al trabajo del señor Hardy.

Ese trabajo es ahora muy considerable, recordando el breve espacio de veinticinco años en el que se extiende. La *damnosa hæreditas* de Scott todavía aflige a casi todos nuestros novelistas con una fatalidad productiva. Cuanto mayor sea la carga que pongas en la espalda de la posteridad, más pronto seguro que se deshará de ella. Y el instinto de la criatura es correcto; ningún hombre, ni siquiera un Goethe, es inmortalmente sabio en cincuenta volúmenes. Hay pocos novelistas que puedan permitirse escribir mucho. Incluso Balzac, el tipo de imaginación prolífica en la ficción, no es una excepción. Contento de dar la más mínima impresión externa de la realidad, trabajó terriblemente en moldear la arcilla de su propia conciencia interior para producir un vasto mundo de imágenes a medio hornear, que son inmensamente impresionantes en la masa pero que se desmoronan en pedazos en tus dedos cuando las levantas. El Sr. George Meredith es, quizás, nuestro homólogo inglés moderno más cercano a Balzac. Hay un gasto prodigioso de energía intelectual en la multitud de grandes novelas de Meredith. Pasar de, digamos, *The Hand of Ethelberta* a *Evan Harrington*, es sentir que, intelectualmente, Hardy es un simple niño comparado con Meredith. Nunca ha existido un novelista tan sobrehumano y tremendamente

inteligente como el señor Meredith. Uno sospecha que gran parte de la admiración que se ha depositado en Meredith, al igual que en Browning, es en realidad la admiración del lector por su propia astucia al ser capaz de caminar sobre los faldones de tal gigante. El intelecto crudo está tan fuera del arte como la emoción cruda o la moral cruda. Uno admira la espléndida profusión de poder, pero el logro perfeccionado que es el único que atrae permanentemente nuestra atención no se encuentra entre estas marionetas exuberantemente brillantes. Todo es muy espléndido, pero no encuentro una buena razón para leerlo, apenas pertenece a nuestro tiempo, ya que nunca poseyó las virtudes que son independientes del tiempo. Como Balzac, George Meredith ha construido en su propia memoria un gran mojón en la literatura. Sin duda, será un espectáculo inspirador para nuestra raza.

En realidad, solo hay dos tipos de novelas que son permanentemente interesantes para los hombres. El primero contiene aquellos pocos que nos impresionan por el poder inmortal con el que presentan una gran historia o un gran tipo humano. Tales son el *Satyricon*, *Petit Jehan de Saintré*, *Don Quijote*, *Gil Blas*, *Tom Jones*. Estos libros son siempre modernos, siempre estimulantes. Se mantienen firmes, cada uno sobre su propia base, contra cada asalto del tiempo. La otra clase de novelas —que nos mantiene no menos cerca, aunque puede ser menos magistralmente— atrae por su íntima comprensión de los misterios del corazón. Son los libros que nos susurran secretos que medio sabíamos pero que nunca entendimos del todo. Abren puertas al alma que solo estaban entreabiertas. Los hombres que las escriben no siempre son grandes maestros del estilo o de la arquitectura literaria, pero por alguna feliz inspiración se han revelado como grandes maestros del corazón humano. Tales libros están llenos del encanto íntimo de algo que recordamos, de cosas que nos han ocurrido "hace mucho tiempo, hace mucho, mucho tiempo" y, sin embargo, tienen la asombrosa audacia de las cosas más modernas. Entre ellos se encuentran *Manon Lescaut*, *Adolphe*, *Le Rouge et le Noir*, algunas de las novelas de Dostoievski. Si alguna de las novelas del Sr. Hardy puede pretender ser comparada con los inmortales, son los libros de esta clase los que debemos tener en cuenta.

El interés real y permanente en los libros del Sr. Hardy no es su afirmación de ser el exponente de Wessex, una afirmación que ha sido más que ampliamente reconocida, sino su intensa preocupación por los misterios del corazón de las mujeres. Es menos un narrador que un artista que ha

estudiado con detenimiento determinadas fases de la pasión y nos trae un relato sencillo y fiel de lo que ha encontrado. Una cierta vacilación en el informe, una falla ocasional en la narrativa o el estilo, solo agrega picante y un sentido de veracidad al registro. A un gnomo travieso, de vez en cuando (más raramente en el trabajo posterior del Sr. Hardy) se le permite insertar todo tipo de presunciones e incidentes fantásticos. Tales interpolaciones simplemente proporcionan evidencia adicional a favor de la genuina inspiración de todo el documento. Nos damos cuenta de que estamos en presencia de un artista totalmente absorto en el esfuerzo por captar los caprichos fugaces del mundo exterior, insospechados e incalculables, los vaivenes inesperados del corazón humano.

Los grandes novelistas del siglo actual que se han ocupado principalmente de los problemas de la pasión y los movimientos del corazón de las mujeres —me refiero a Paul Heyse y George Meredith, junto con Goethe, a quien se puede llamar su maestro— han mostrado una fe reverente en lo que llamamos Naturaleza frente a Sociedad. Todos han considerado los impulsos y los deberes del amor en las mujeres como independientes de la regulación social, que puede o no impedir el libre juego de la pasión y la moral natural. El Sr. Hardy comparte plenamente esta característica. Era menos obvio en sus novelas anteriores, sin duda, aunque Cytherea de su primer libro, *Desperate Remedies*, descubrió los problemas morales que han desconcertado a sus hermanas menores, y Eustacia en *The Return of the Native* se hundió en lo que ella llamó "el fango del matrimonio" mucho antes de que Sue experimentara sus complicados desastres matrimoniales. Para Hardy, como para Goethe y Heyse, y generalmente para Meredith, los problemas del corazón de las mujeres son en su mayoría independientes de los códigos rutinarios de los hombres.

Todo el curso del desarrollo del Sr. Hardy, desde 1871 hasta el presente, ha sido natural e inevitable, con lapsos e irregularidades puede ser, pero sin una ruptura real ni una nueva partida. Parece haber sido guiado por el camino de su arte por sus instintos; nunca fue un novelista con un programa, que planificó su línea de marcha desde el principio y se enfrentó audazmente a la reprobación pública; se ha movido lenta y tentativamente. En sus primeros libros eludió cualquier situación que implicara una marcada colisión entre la naturaleza y la sociedad, y por lo tanto estos libros no lograron conmocionar las susceptibilidades de los lectores que habían sido

educados en familiaridad con los convencionalismos irreales que rigen en las novelas de Hugo, Dickens, Thackeray y el resto. *Far from the Madding Crowd* apareció por primera vez en *Cornhill*, del que unos años antes Thackeray había excluido el poema de la señora Browning, *Lord Walter's Wife*,, por presentar una situación inmoral. No fue hasta que apareció *Two on a Tower*, en 1882, que el público en general, dirigido, si mal no recuerdo, por el *Spectator*, comenzó a sospechar que al leer los libros del Sr. Hardy no estaba pisando la firme roca de la convención. La razón no fue que se estuviera produciendo ningún cambio fundamental en la obra del novelista, sino que realmente existe un campo amplio en el que los instintos del amor y el capricho humanos pueden jugar libremente sin entrar en conflicto demasiado obvio con los códigos morales establecidos. Tanto en la vida como en el arte, es este gran campo al que llegamos primero. Está así en el más perfecto y quizás el más delicioso de los primeros libros del Sr. Hardy, *Under the Greenwood Tree*. El libre juego del corazón vagabundo de Fancy puede seguirse en todos sus pequeños límites y rebotes, sus fantasiosos ardores y represiones, porque es demasiado joven para beber profundamente en la vida y porque aún no está casada. Todo es muy inmoral, como lo es la naturaleza, pero consigue evitar cualquier colisión con la rígida constitución de la sociedad. La víctima finalmente toma el velo blanco y es conducida al altar; entonces se cierra una puerta y la puerta del matrimonio del convento no se vuelve a abrir para el ojo intruso del lector de novelas. De ninguna manera porque se considere que los horrores del más allá sean demasiado terribles para ser representados. El asunto no se le aparece al novelista bajo esta metáfora. Tu novelista de mente sana sabe que la vida de una inglesa de pura naturaleza después del matrimonio es, como dijo Taine, principalmente la de una gallina muy clueca, una serie de procesos meramente fisiológicos que a él, como novelista, no le preocupan más.

Pero en las novelas, como en la vida, uno llega a darse cuenta de que el matrimonio no es necesariamente una tumba, una puerta del convento o un nido de gallina, que aunque las condiciones cambian, las fuerzas que actúan siguen siendo en gran medida las mismas. Todavía es muy posible observar las pasiones en juego, aunque ahora puede haber más tragedia o más patetismo en el resultado de esa obra. Esto procedió a hacer el Sr. Hardy. primero a pequeña escala en cuentos y luego a mayor escala. *Tess* es típica de esta forma poco convencional de describir los problemas reales de la

pasión. Sin duda, por notable que sea ese libro, confieso que, en general, no me ha atraído mucho. El subtítulo me repelió al principio. Sucede que siempre he considerado la concepción de "pureza", cuando se utiliza en discusiones morales, como una concepción que lamentablemente necesita análisis, y casi la primera vez que me vi impreso fue como el autor de una discusión, llevada a cabo con el fervor ético habitual de la juventud, de la pregunta: "¿Qué es la pureza?". Desde entonces, a menudo he tenido ocasión de hacer la pregunta. Me parece dudoso que alguien tenga derecho a utilizar la palabra "puro" sin antes definir con precisión lo que quiere decir, y aún más dudoso si un artista está llamado a definirla en absoluto, incluso en varios cientos de páginas. Puedo concebir perfectamente que el artista se complazca en el hecho de que su propia revelación creativa de la vida derrame desprecio sobre muchos prejuicios antiguos. Pero tal efecto no es poderoso ni legítimo a menos que esté arraigado en la textura de la narrativa; no se puede pegar con una etiqueta. Para mí, ese deslumbrante subtítulo no significaba nada, y no podía ver lo que debería significar para el Sr. Hardy. Parecía una indicación de que estaba inclinado a seguir a George Eliot, quien —por una gran "consideración"— condescendió a enseñar moralidad al público británico, vendiendo sus grandes habilidades por una posición de fama que desde entonces ha resultado algo insegura; porque aunque los hombres y mujeres ingleses nunca son tan felices como cuando absorben sermones poco ortodoxos bajo la apariencia de arte, la vitalidad permanente de los sermones es considerablemente menor que la del arte.

Por lo tanto, no estaba exento de sospechas al acercarme a "Jude el Oscuro". ¿Habría descubierto el señor Hardy la perniciosa verdad de que mientras que los niños sólo pueden tomar sus remedios con mermelada, el enérgico público británico no puede ser inducido a devorar su mermelada a menos que esté convencido de que contiene un polvo extraño y nauseabundo? ¿Fue "Jude el Oscuro" un sermón sobre el matrimonio del texto de la portada: "The letter killeth"? Dejando a un lado las pequeñas fallas que siempre pueden ocurrir en el trabajo del Sr. Hardy, encontré poco que justificara la sospecha. Es posible que el sermón esté allí, pero el espíritu del arte, en todo caso, no ha muerto. En todas las grandes cualidades de la literatura, "Jude el Oscuro" me parece la mayor novela escrita en Inglaterra durante muchos años.

Es interesante comparar *Jude* con una novela característica del

período anterior del Sr. Hardy, con *A Pair of Blue Eyes*, o *The Return of the Native*. Volviendo a ellos, después de leer *Jude*, uno nota los tonos más graves y profundos en el libro posterior, los caminos del arte más austeros y moderados que el Sr. Hardy ha tratado de seguir, y el camino más orgánico y radical en el que ahora se apodera de la individualidad de sus criaturas. Los propios individuos no han cambiado fundamentalmente. El tipo de mujer que al señor Hardy le encanta estudiar, desde Cytherca hasta Sue, siempre ha sido el mismo, muy humano, también muy femenino, raramente con algún elemento marcado de virilidad, y tan curiosamente contrastando con las heroínas andróginas amadas por el señor Meredith. Estas últimas, con su atrevimiento y energía decididos, son de calibre más fino y más imponentes; También son mucho más raras en el mundo real que las mujeres del Sr. Hardy, que representan, me parece, un tipo no infrecuente en el sur de Inglaterra, donde los elementos teutónicos y escandinavos más pesados son, más que en cualquier otro lugar, modificados por los elementos de alerta y volátiles proporcionados por razas anteriores. Pero si el tipo sigue siendo el mismo, la comprensión ahora es mucho más completa. Al principio, el Sr. Hardy tomó a estas mujeres principalmente en sus momentos más obviamente encantadores o patéticos, y trató de aprovecharlos al máximo, un poco descuidado en cuanto a la conexión orgánica de esos momentos con la personalidad subyacente. Se puede entender bien que muchos lectores deberían preferir el encanto romántico de los pasajes anteriores, pero ¿sería necesario afirmarlo? Lidiar con personas de realización compleja y atreverse a enfrentarlas en las crisis trágicas o sórdidas de la vida real es ascender a un plano superior del arte. En *Jude el Oscuro* hay un buen autocontrol, un dominio completo de todos los elementos de una historia sumamente humana. Aquí no hay nada del angustioso melodrama en el que solía caer el señor Hardy en sus primeras novelas. Sin embargo, en la trama, *Jude* podría ser una farsa. Uno podría imaginar que el Sr. Hardy se había propuesto a sí mismo llevar a cabo una farsa convencional, en la que un hombre y una mujer dejan a sus respectivas parejas para hacer el amor y luego finalmente se reencuentran con sus parejas originales, para ver qué se puede hacer con una historia así por un artista cuya sensible visión penetraba en la trágica ironía de las cosas; así como los grandes novelistas de antaño, De la Sale, Cervantes, Fielding, tomaron las gastadas historias convencionales de su tiempo y las llenaron de la sangre inmortal de la vida. Así, Jude tiene una

cierta simetría de plan como es rara en el mundo real —donde no respondemos tan fácilmente a nuestras señales— pero usamos tal trama para producir tal efecto es un logro de primer orden.

Solo en un momento, me parece, hay un lapso serio en el arte del libro, y es cuando la puerta del armario del dormitorio se abre sobre nosotros para revelar la hilera de cadáveres infantiles. Hasta eso, uno admira la fuerza y la sobriedad de la narrativa, su total confianza en los intereses que residen en la humanidad común. Sentimos que aquí hay seres humanos reales del tipo que todos conocemos, comprometidos en luchas oscuras que están latentes en la vida que todos conocemos. Pero con la apertura de ese armario somos arrojados del gran campo de la vida común al pequeño campo del tribunal de policía o el manicomio, entre las cosas que para la mayoría de nosotros son comparativamente irreales. Parece un choque innecesario en la historia. Cualquiera que sea la falla de la energía nerviosa que pueda estar presente en la familia Fawley, está claro que el Sr. Hardy no se proponía un estudio de la degeneración patológica grave, un estudio de la evolución hereditaria de la criminalidad. Si eso fuera así, la historia perdería el amplio significado humano que no solo se declara explícitamente en el prefacio, sino implícitamente a lo largo del mismo. Tampoco se puede decir que se requiriera un asesinato tan completo para el desarrollo constructivo de la historia. Sin duda, una catástrofe mucho menos grave habría bastado para influir en la impresionable Sue. Por muy hábil que sea el señor Hardy en el arte del asesinato, es como un maestro de las pasiones más tiernas y humanas que se encuentra en su mejor momento. El elemento de derramamiento de sangre en *Tess* parece de dudoso valor. Uno se inclina a cuestionar por completo la idoneidad del derramamiento de sangre para el propósito del novelista en el período actual de la historia. Como factor en el destino humano, el derramamiento de sangre hoy es demasiado cercano y demasiado remoto para los propósitos del arte. Es demasiado raro para ser real y conmovedor para todos los corazones, y en los días de ladrones bien equipados y una política exterior "enérgica" es demasiado vulgar para traer consigo algún romance de "viejas cosas lejanas e infelices". Nuestros grandes dramaturgos del siglo XVI pudieron utilizarlo con seguridad como su recurso más común porque entonces era un hecho profundamente arraigado tanto en las convenciones artísticas como en la vida real. En este siglo, el derramamiento de sangre sólo puede ser humanamente interesante

por un gran psicólogo que viva en las bárbaras afueras de la civilización, un Dostoievski a quien se le ha revelado el secreto de cada impulso anormal. En los libros del señor Hardy, el derramamiento de sangre es una de las formas que adopta el caprichoso gnomo cuyo negocio es desviarlo de su propio trabajo. Pero ese armario contiene el único esqueleto de la casa de *Jude el Oscuro*. En general, se puede decir que el Sr. Hardy aquí nos lleva a una cumbre en el arte, donde el aire es quizás demasiado raro y austero para los menos resistentes de sus lectores habituales, pero, por lo que se puede ver todavía, seguramente una cumbre. — Así al menos le parece a quien ya no se preocupa por forzar su visión al detectar colinas de topo en las laderas más bajas del Parnaso, pero todavía encuentra placer en mirar hacia los picos.

Pero entiendo que la acusación contra *Jude el Oscuro* no es tanto que sea un mal arte como que es un libro con un propósito, un propósito moral o inmoral, según el punto de vista del crítico. No sería agradable admitir que un libro en el que pensaba que la mala moralidad es un buen arte, pero la mala moralidad es el punto principal, y se dice que este libro es inmoral e indecente también.

También lo son la mayoría de nuestras grandes novelas. *Jane Eyre*, según sabemos por la autoridad de un crítico de *Quarterly*, no podría haber sido escrito por una mujer respetable, mientras que otro crítico de *Quarterly* (o tal vez de *Edimburgh*) declaró que ciertas escenas de *Adam Bede* son indecentemente sugerentes. Incluso todavía se considera que *Tom Jones* no es apto para ser leído en su forma íntegra. El eco del horror que *Les Liaisons Dangereuses* produjo hace más de un siglo en la sociedad alegremente inmoral del *ancien régime* apenas se ha extinguido hoy lo suficiente como para permitir un juicio imparcial de ese libro poderoso y saturnino. *Madame Bovary*, que Taine consideró en días posteriores como adecuada para su uso en las escuelas dominicales, fue considerada tan impactante en la austera corte de Napoleón III que no había alternativa al enjuiciamiento. Las principales novelas de Zola, que hoy son lo suficientemente buenas para complacer al señor Stead, el campeón del puritanismo británico, fueron ayer lo suficientemente malas como para enviar a prisión a su editor inglés. De hecho, al revisar todos los hechos, parece que cuanto más segura es una novela de cierta inmortalidad, más segura es también para ser considerada al principio como indecente, como subversiva de la moral pública. De modo que cuando, como en el caso presente, tales acusaciones se lanzan

imprudentemente en todos los sectores más influyentes, simplemente se nos pide que las aceptemos plácidamente como incidentes necesarios en la carrera de una gran novela.

No es una circunstancia fortuita que los mayores logros del arte del novelista parezcan ultrajar la moral. *Jude el Oscuro* es un libro suficientemente grande como para servir para ilustrar un primer principio. He observado que no puedo encontrar ninguna intromisión indebida de moralidad en el arte de este libro. Pero tuve cuidado de expresarme con cautela, porque sin duda están en juego los mayores problemas de la moral social. De modo que surge la pregunta: ¿Cuál es la función del novelista en lo que respecta a la moral? La respuesta es simple, aunque a veces ha sido confusa. Algunas personas han afirmado imprudentemente que la novela no tiene nada que ver con la moral. Eso no lo podemos afirmar; lo máximo que se puede afirmar es que el novelista nunca debe dejarse convertir en instrumento de un propósito meramente moral o inmoral. Porque el hecho es que, en la medida en que el moralista se ocupa de la vida, la moral forma parte de la esencia misma de su arte. Es decir, que su arte radica en trazar la sinuosa trama de la naturaleza humana dentro de la rígida urdimbre de la moral. Quite la moral, y el novelista está al vacío, en la región del país de las hadas. Cuanto más sutil y firmemente puede entretejer estos elementos, más impresionante se vuelve la materia de su arte. El gran poeta puede estar enamorado de la pasión, pero es al realzar y fortalecer la dignidad de la ley moral tradicional que le da a la pasión el juego más pleno. Cuando Wagner quiso crear una imagen típicamente completa de la pasión, eligió la historia de Tristram; ninguna historia de Paul y Virginia podrá jamás provocar los gritos más profundos de la pasión humana. A Shakespeare le resultó imposible imaginar incluso el amor joven puro de Romeo y Julieta sin la ayuda de las leyes violadas de la familia y la tradición. "El estruendo de los mandamientos quebrantados —escribió Hardy una vez en un artículo de una revista— es un acompañamiento tan necesario para la catástrofe de una tragedia como el ruido de tambores y platillos en una marcha triunfal"; y esa imagen pintoresca apenas logra expresar cuán esencial es para el dramaturgo este choque de la ley contra la pasión. Es lo mismo en la vida que en el arte, y si piensas en las historias más patéticas de la pasión humana, las expresiones más profundas del amor humano, probablemente pensarás más fácilmente en cosas como las cartas de Abelardo y Heloise, o de Mile, de

Lespinasse, o de la monja portuguesa, y sólo con dificultad del habla más dócil de emociones más felices y legítimas. La vida encuentra su juego en jugar con la energía irresistible del individuo contra la energía igualmente irresistible de la raza, y cuanto más fuerte es cada una, mejor es el juego. De modo que el gran artista cuyo cerebro está ardiendo con el amor de la pasión pero magnifica el terror y la fuerza de la ley moral, en su corazón probablemente la odia.

El Sr. Hardy siempre ha estado enamorado de la naturaleza, de los aspectos instintivos, espontáneos e ignorados de la naturaleza, desde la música de las campanillas muertas hasta el aleteo de los corazones humanos temblorosos, todas las cosas que son hermosas porque no están controladas por restricciones artificiales. El progreso de su arte ha consistido en acercar este elemento de la naturaleza a la rígida rutina de la vida, haciéndola más humana, haciéndola más moral o más inmoral. Es una progresión inevitable. Ese amor por lo espontáneo, lo primitivo, lo desencadenado, que llamamos el amor de la "naturaleza", debe, a medida que se vuelve más inquisitivo, tomar cada vez más en cuenta aquellas cosas, también naturales, que atan y constriñen a la "naturaleza". De modo que, por un lado, como el mismo Sr. Hardy lo ha expresado, tenemos a la naturaleza y su inconsciencia de todo menos la ley esencial, por el otro las leyes enmarcadas meramente como recursos sociales sin una base en el corazón de las cosas, y simplemente expresando el triunfo de la mayoría sobre el individuo; lo que muestra, como de hecho es evidente por el trabajo del Sr. Hardy, que no simpatiza mucho con la sociedad, y también muestra que, como Heyse, reconoce un orden moral en la naturaleza. Este conflicto alcanza su punto más alto en torno a las mujeres. Verdadera o falsamente, para bien o para mal, la mujer siempre ha sido para el hombre la suprema sacerdotisa, o el supremo diablo de la Naturaleza. "Una mujer —dijo Proudhon, él mismo la encarnación de la rebelión de la naturaleza en el corazón del hombre— incluso la mujer más encantadora y virtuosa, siempre contiene un elemento de astucia, el elemento de la bestia salvaje. Es un animal domesticado que a veces vuelve a su instinto natural. Esto no se puede decir en el mismo grado de hombre". El estudioso amoroso de lo elemental en la Naturaleza se convierte así en el estudioso amoroso de las mujeres, el historiador sensible de sus conflictos con el "pecado" y con el "arrepentimiento", las creaciones del hombre. De hecho, no es que cualquier mujer que haya "pecado", si su pecado fue en

verdad amor, alguna vez "se arrepienta". Es probable que una verdadera experiencia de un estado emocional como del otro le resulte un poco extraña, ya que el "pecado" probablemente haya sido una invención de hombres que nunca supieron realmente lo que es el amor. Puede captar las frases de las personas que la rodean cuando su espíritu está quebrantado, pero eso es todo. Nunca he conocido ni escuchado de ninguna mujer, que por un momento en su vida haya amado y sido amada, que no cuente ese momento como digno de todos los demás momentos de la vida. La conciencia de la profesada estima del mundo nunca puede dar a la virtud y respetabilidad no amadas el orgullo que pertenece a la mujer que una vez "pecó" con todo su corazón. Se supone que los esclavos de antaño que nunca fallaron en la abyecta obediencia a la voluntad de su amo, sometieron en su mayoría sus almas al nivel de sus virtudes hambrientas. Pero la mujer que ha amado es como el esclavo que al menos una vez en su vida se ha rebelado con el grito: "¡Y yo también soy un hombre!". Nada de lo que viene después puede deshacer la hermosa satisfacción de ese momento. Fue así que un gran predecesor del señor Hardy en el siglo XVII en el conocimiento del corazón, pintó a Annabella exultante en su pecado incluso en el momento del descubrimiento, porque la "naturaleza" no conoce el pecado.

Si estas cosas son así, está claro cómo el artista que se ha entrenado a sí mismo en la más fina observación de la naturaleza no puede dejar de pintar la moral, a medida que su arte se vuelve más vital y profundo. Cuanto más fresca e íntima es su visión de la naturaleza, más sorprendente es su imagen de la moral. Hasta tal punto es este el caso de *Jude el Oscuro*, que algunas personas han preferido considerar el libro como un estudio de la monstruosidad, de la enfermedad. Sue es neurótica, dicen algunos críticos; Está de moda jugar alegremente con palabras terribles de las que no sabes nada. "Neurótica", dicen estas buenas personas para degradarla, sin saber inocentemente que muchas encantadoras "señoritas urbanas" de su propio entorno merecerían el nombre al menos también. Al representar a Jude y Sue como pertenecientes a una familia en decadencia, entiendo que el Sr. Hardy de ninguna manera quiso traer ante nosotros una mera monstruosidad, un "caso" patológico, sino que más bien, con el verdadero instinto de un artista, el mismo instinto que conmovió a un artista tan grande como Shakespeare cuando concibió "Hamlet", indica los canales de menor resistencia por los que se precipitan impetuosamente las fuerzas de la vida. Jude y Sue están

representados como aplastados por una civilización en la que no nacieron, y aunque la civilización puede ser considerada en algunos aspectos como una enfermedad y como antinatural, en otros se puede decir que saca a la luz esas vibraciones más sutiles de la naturaleza que se superponen por las duras y bucólicas condiciones de vida. El refinamiento de la sensibilidad sexual del que trata en gran medida este libro es precisamente esa vibración. Tratar a Jude, que vacila entre dos mujeres, y Sue, que encuentra las leyes del matrimonio demasiado poderosas para su organismo ligeramente preparado, como monstruosidades impactantes, revela una actitud curiosa en los críticos que se han comprometido con ese punto de vista. Claramente, consideran que las relaciones sexuales humanas son tan simples como las del corral. Están tan sorprendidos como lo estaría un granjero al descubrir que una gallina tenía sus propias opiniones sobre el señor del harén. Si, digamos, decide que Indian Game y Plymouth Rock son una buena combinación, junte el gallo y las gallinas y el asunto se zanjará; y si decides que un hombre y una mujer están enamorados, los casas, y el asunto queda igualmente resuelto por el término de su vida natural. Supongo que el punto de vista del corral es realmente el punto de vista del novelista común y corriente —me refiero, por supuesto, en Inglaterra— y de su crítico común. De hecho, en Europa en general, un distinguido antropólogo alemán ha declarado últimamente que los hombres sensibles y experimentados todavía exhiben a menudo un conocimiento de las cuestiones sexuales como el que podríamos esperar de una lechera. Pero, sin duda, el punto de vista de la granja se corresponde imperfectamente con los hechos de la vida humana en nuestro tiempo. Cosas tales como *Jude* son, en nuestro tiempo, en todo caso, la vida y la vida todavía es digna de su musa.

"Sí, sí, no hay duda de que es así —han dicho algunos críticos—pero considere lo peligroso que es un libro así. Puede ser leído por los jóvenes. Considere lo triste que sería si los jóvenes llegaran a sospechar, antes de que ellos mismos se casen, que ese matrimonio, después de todo, no siempre puede ser una caja de bombones. Recuerde al joven". El propio Hardy aparentemente, aunque sólo parezca, ha admitido la justicia de esta objeción cuando en el prefacio de su libro afirma que está "dirigida por un hombre a hombres y mujeres mayores de edad". Por supuesto, en realidad solo hay una cosa que el verdadero artista puede o recordará, y es su arte. Solo escribe para una persona: él mismo. Pero sigue siendo cierto que una imagen de los

hechos morales del mundo debe despertar emociones morales en el espectador, y si bien puede no ser legítimo discutir lo que el artista debería haber hecho, es perfectamente legítimo discutir el efecto de lo que ha hecho.

Debo confesar que a mí me parece la más pura hipocresía decir que un libro ha sido escrito sólo para ser leído por personas mayores. En Francia, donde se ha establecido una tradición diferente, el enunciado puede pasar, pero no en Inglaterra ni en Estados Unidos, donde la persona joven tiene un firme interés en la novela, que no es probable que pierda. Hace veinte años se observó que las amigas de uno —las hijas de los clérigos y otros pilares de la sociedad— no encontraban dificultad, cuando así lo deseaban, en leer *a escondidas* las obras de Ouida, entonces abanderado de lo prohibido, y la observación posterior hace que sea probable que estén transmitiendo una aptitud similar a sus hijas, las jóvenes de hoy. Podemos considerar que una novela, especialmente si está escrita en inglés, está abierta a todos los lectores. Si desea escribir exclusivamente para lectores adultos, es difícil decir qué forma de literatura debe adoptar; incluso la metafísica es apenas segura, pero la novela está fuera de discusión. Todo intento de restringir la literatura está abierto a una *reductio ad absurdum*. Recuerdo muy bien la tierna protesta de un eminente médico ante la propuesta de publicar en una revista médica un artículo sobre algún punto delicado de la psicología mórbida: "Siempre están los compositores". ¿Quién sabe si algún compositor sugestionable de rodillas débiles puede, con el ejemplo de Jude Fawley, ser empujado por el camino descendente hacia el adulterio y la bebida? Con esta ansiedad tan nerviosa para no ofender a nuestro hermano, nunca se podría dar un paso adelante en el mundo; porque "siempre están los compositores". No habría nada mejor que quedarse quieto ante el libro de Eclesiastés, dejando a los compositores morir de hambre en el olor de la santidad.

Pero, ¿por qué la persona joven no debería leer *Jude el Oscuro*? Para mí, al menos, tal pregunta no admite respuesta cuando el libro es obra de un artista genuino. Se puede entender que una obra de arte como arte puede no ser del todo inteligible para la mente juvenil, pero si vamos a considerarla como un ejemplo o una advertencia, seguramente solo para la juventud puede tener algún tipo de gracia salvadora. *Jude* es una imagen artística de un dilema como la persona joven, de una forma u otra, algún día tendrá que afrontar. Sin duda, por motivos morales, debería comprender y darse cuenta de esto de antemano. Un libro que describa tales cosas con una fina

percepción y simpatía debería ser de una lectura singularmente adecuada. Sin embargo, es probable que haya mucha más astucia que moralidad en la actitud de la persona mayor en este asunto. "No se preocupen por las trampas, queridos míos —parece decir el anciano— a vuestra edad no deberían saber que existen tales cosas. Y realmente son demasiado dolorosas para hablar de ellas; ningún joven bien educado las conoce". Cuando el joven haya sido debidamente capturado y emerja quizás sin cola, el Anciano estará dispuesto a discutir el asunto sobre una base de cómoda igualdad. Pero, entonces, ¿de qué le servirá al joven? La solicitud del anciano en este asunto no brota, se teme, de ninguna fuente moral, sino que tiene su origen en brumas de bárbara iniquidad que, para no llevar el rubor de la vergüenza a su mejilla, no es necesario investigar aquí. "¡Adelante, tía! —como le dijo la pequeña Sue al pariente indignado que la había sorprendido vadeando en el estanque—¡esto no es vista para ojos modestos!".

De modo que si a la persona joven le importara leer *Jude*, deberíamos, en todo caso, estar agradecidos por su propio bien. Pero quizás no necesitemos nuestro agradecimiento. La persona joven tiene sus propios gustos, que están al menos tan enraizados orgánicamente como los de cualquier otra persona; si son fuertes, logrará complacerlos; si no lo son, apenas importan. Ella clasifica a *A Pair of Blue Eyes* por encima de *Jude el oscuro*, le gusta más Dickens que cualquiera de los dos y prefiere infinitamente a Marie Corelli a todos ellos. Por lo tanto, frena toda la discusión. En cualquier caso, debería ser innecesario trabajar en este punto; En realidad, hay poco que añadir a la elocuente reivindicación de Ruskin para las jóvenes de una sana libertad para seguir sus propios instintos en la elección de libros.

En resumen, *Jude el Oscuro* me parece —en tal asunto uno sólo puede dar sus propias impresiones por lo que valen— una obra de arte singularmente fina, cuando recordamos la posición actual de la novela inglesa. Es el resultado natural del desarrollo del Sr. Hardy, a lo largo de líneas que son genuina y completamente inglesas. Trata de manera muy sutil y sensible los aspectos nuevos y modernos de la vida, y si, al hacerlo, se puede decir que representa a la naturaleza como a menudo cruel con nuestras leyes sociales, debemos señalar que la lucha de la naturaleza y la sociedad, el individuo y la comunidad, ha sido siempre la oportunidad del artista. "El matrimonio se ha vuelto tan serio en estos días —comenta la viuda Edlin—

que uno realmente siente miedo de mudarse a él". Es una afectación pretender que la teoría de la vida del corral todavía gobierna incuestionablemente, y que no hay hechos que justifiquen a la Sra. Edlin. Si alguien no la escucha, que se dirija al Registro General. Estos hechos se encuentran hoy en nuestra civilización. No tenemos derecho a resentirnos por el espíritu serio y grave con el que el señor Hardy, en la madurez de su genio, ha dedicado su mejor arte a retratar algunos de estos hechos. En *Jude el Oscuro* encontramos por primera vez en nuestra literatura la realidad del matrimonio claramente reconocida como algo totalmente ajeno a la mera ceremonia con la que nuestros novelistas lo han identificado habitualmente. Otros de nuestros novelistas pueden haber tratado de lidiar con la realidad más que con su sombra, pero seguramente no con la audacia, la pureza y la sinceridad de un artista que se asemeja en espíritu a los grandes artistas de nuestra mejor época dramática, a Fletcher, Heywood y Ford, más que a los poderosos, aunque a menudo torpes, novelistas del siglo XVIII.

Tengo entendido que hay otra queja que a menudo se presentan contra este libro por críticos que generalmente se consideran inteligentes, y con la mención de ella lo he hecho. "El Sr. Hardy descubre que el matrimonio a menudo conduce a la tragedia —dicen— pero no nos muestra ninguna salida a estas dificultades; no nos cuenta sus propios planes para mejorar el matrimonio y promover la moralidad". Tratemos de considerar esta queja con la debida solemnidad. Es cierto que el artista es dios en su propio mundo; pero siendo así, tiene un sentido demasiado fino de la etiqueta de la creación como para presumir de ofrecer sugerencias al creador del mundo actual, sugerencias que podrían resentirse y casi con certeza no serían adoptadas. Las opiniones privadas de un artista sobre las cosas que son buenas y malas en el gran mundo están suficientemente implícitas en la estructura de su propio mundo más pequeño; el consejo de que debería hacerlas explícitas en un código de reglas y regulaciones para la humanidad en general es un consejo que, como todo artista sabe, sólo puede provenir del Maligno. Esta queja contra *Jude el Oscuro* no podría haber surgido sino entre una generación que se ha apoyado en tratados morales e inmorales lanzados en forma de ficción por ingeniosos novicios. La única cura que se puede sugerir es un curso de grandes novelas europeas desde *Petit Jehan de Saintre* en adelante. De hecho, se produce una sugerencia para el consuelo que pueda producir. ¿No le ha correspondido a nuestro siglo descubrir que la misma

mano que escribió la filosofía desordenada de *Hamlet* volvió a unir los tiempos en *The New Atlantis*, y puede que la posteridad no encuentre la mano de Thomas Hardy en *Looking Backward* y *The Strike of a Sex*? Entonces, para estos críticos de *Jude* todavía puede haber un bálsamo en Utopía.

Una nota sobre el caso Bedborough—1898

Publicación de Havelock Ellis
en una pequeña tirada privada

El 3 de mayo de 1898, arrestaron al Sr. George Bedborough por venderle a un detective disfrazado una copia de mi libro *Inversión sexual*. Fue acusado ante Sir John Bridge en el Tribunal de Policía de Bow Street por "publicar un libelo obsceno" (en otras palabras, hacer circular una obra indecente) "con la intención de corromper la moral de los súbditos de Su Majestad". Bedborough fue simplemente un vendedor del libro, debe agregarse, y de ninguna manera fue responsable de su producción.

Quedó demostrado por las pruebas de la propia policía que la venta del libro se efectuó en una casa particular, con puertas cerradas, y que ni el libro en cuestión ni ningún otro libro fueron expuestos a la venta, o anunciados para la venta, en la ventana o en otro lugar. Ninguna transacción comercial podría realizarse convenientemente con menos publicidad. De modo que si la venta de mi libro podía considerarse impropia en tales circunstancias, prácticamente no existían circunstancias en las que pudiera considerarse apropiada. Así, aunque la policía no tomó ninguna acción directa contra el autor, los editores y los impresores del libro, se calculó que el efecto de su acción fue tan fatal para el libro como si hubieran procedido directamente contra sus productores.

El Sr. Bedborough fue enviado a juicio, luego de que el magistrado le hubiera extraído al Sr. Avory, el defensor, la insólita declaración de que él estaba personalmente preparado para responder por el carácter científico del libro, y la defensa fue reservada. Al principio se le había negado la fianza, aunque no había la menor razón para imaginar que el señor Bedborough, un ciudadano respetuoso de la ley, tuviera algún deseo de cometer un error al huir de las manos de la justicia. Finalmente, se aceptó la gran suma de dos fianzas de 500 libras esterlinas; mientras que, como es bien sabido, los delincuentes peligrosos contra la persona a menudo son fácilmente liberados bajo fianza por sumas muy pequeñas. Este es un tributo al temor que rodea a las ideas, y bien puede ser gratificante para quienes viven mucho en el mundo de las ideas. Debo agregar que los pasajes incriminados, cuando se leyeron en el tribunal, resultaron ser simples declaraciones de hechos, en su mayoría

de la vida temprana de los casos de inversión registrados en el volumen, y mi responsabilidad por ellos simplemente radica en el hecho de que juzgué que contuvieran, en un lenguaje sencillo e incoloro, el mínimo de hechos físicos definidos requeridos en tal libro, si es que ha de poseer algún valor científico serio. Sin embargo, cuando tres meses después, la acusación fue finalmente hecha pública, parecía que todo el libro, desde la primera página hasta la última, "y cada línea de esas páginas", fue acusado de "malvado, lascivo, impuro, escandaloso y obsceno". Fue únicamente por este motivo, y no por una supuesta irregularidad en el método de venta, que se fundó la acusación.

Puedo exponer aquí brevemente el carácter general del libro. Es más necesario hacerlo ya que no se ha buscado publicidad indebida, y el libro era tan poco conocido antes de que se llevaran a cabo estos procedimientos, excepto a los especialistas, que la mayoría de mis propios amigos nunca habían oído hablar de él hasta que lo vieron proclamado como "obsceno" en las noticias policiales de todos los periódicos de Londres.

Inversión sexual, publicado a finales del año 1897, es el primer volumen de una serie de *Estudios en psicología del sexo*, que proyecté hace más de veinte años, y que desde entonces he tenido en mi mente, como el tema serio y de vital importancia al que dedicaría las mejores energías de mi vida. El trabajo se extendería a cinco o seis volúmenes, y aunque este primer volumen discute una forma de sexualidad pervertida, los *Estudios* en su conjunto se ocuparán principalmente del impulso sexual normal. No es necesario señalar la magnitud y la importancia de los problemas que surgen en tal investigación. En este primer volumen, además, nos enfrentamos a una cuestión práctica que exige constantemente atención, tanto en la sociedad como en los tribunales. Independientemente de la timidez que uno pueda sentir al abordar cuestiones de esta naturaleza, no debería haber ninguna duda sobre la necesidad de hacerlo, siempre que las abordemos con seriedad [19].

---

[19] El Sr. Stead (*Review of Reviews*, agosto de 1898), al comentar sobre esta "extensión repentina de la censura policial al ámbito de la discusión científica", ha afirmado enérgicamente la importancia práctica para la comunidad del estudio de tales cuestiones: "Se puede alegar que tales cuestiones no deben ser discutidas, y que todo el asunto debe ser enterrado en un silencio impenetrable. La respuesta a esto es que si el legislador hace de una teoría de la Psicología del Sexo la base para aprobar

La seriedad con la que abordé este gran tema se puede juzgar, no sólo por el largo período de trabajo y preparación dedicados al trabajo, sino por el hecho de que dediqué varios años a la tarea meramente preliminar de intentar despejar el terreno investigando el tema. Diferencias sexuales secundarias psicológicas y antropológicas de los sexos, los principales resultados de esta investigación especial aparecieron en 1894 bajo el título de *Hombre y Mujer*. Antes de su publicación en Inglaterra, *Sexual Inversion* había sido traducida al alemán por el Dr. Kurella, médico y antropólogo criminalista de distinguida reputación, y publicada en Leipzig. En su forma inglesa final expresa mis convicciones más maduras sobre el tema que trata; la opinión de amigos juiciosos se había obtenido en puntos dudosos, y cada oración se sopesó cuidadosamente. Es posible que se encuentren errores de hecho o de opinión, pero no hay una palabra que, por motivos morales, tenga razones para lamentar o retractarme. Por lo tanto, no podría surgir ninguna cuestión de retractación o disculpa; sería una especie de suicidio intelectual.

Muchos que nunca han visto el libro han supuesto que he intentado popularizar el estudio de las cuestiones sexuales y dar a conocer ampliamente los resultados obtenidos por otros investigadores. Eso es un error total. El libro se basa en datos originales y contiene la primera colección de casos de inversión sexual, ajenos a la prisión o al asilo, que se haya obtenido jamás en Inglaterra; está escrito en un lenguaje técnico y sencillo, publicado a un alto precio; y habiendo sido anunciado y enviado para revisión sólo en dependencias médicas y científicas especiales, su existencia era prácticamente desconocida para el lector general hasta que se iniciaron estos procedimientos. Bien puede haber, lo sé, una cuestión sobre el valor de las virtudes enclaustradas, sobre el mérito de esa inocencia que es mera

---

una ley que envía a los ciudadanos a la servidumbre penal, es imposible excluir tal teoría de la discusión pública. La investigación del Dr. Ellis va a la raíz misma de la teoría en la que se basa una sección de la Ley de Enmienda del Derecho Penal, y si las conclusiones a las que llegue son sólidas, el principio de esa legislación no será sólido y tendrá que ser modificado, por la misma razón que la pena capital nunca se aplica a personas o "mentes trastornadas". Esta protesta razonable y moderada es tanto más digna de mención ya que, como es bien sabido, fue el Sr. Stead quien principalmente llamó la atención del público sobre la necesidad de aprobar la Ley aquí mencionada. Debo agregar, sin embargo, que la única cláusula de esa ley que discuto y critico no formaba parte del proyecto de ley original, sino que fue introducida, como enmienda, a propuesta del Sr. Labouchere.

ignorancia y se desvanece en un instante, sobre los derechos de toda persona adulta al pleno conocimiento de los hechos sexuales de la vida. Pero esa cuestión no es planteada en mi trabajo. Apelé sólo a los médicos, a los psicólogos, a los que se ocupan de los asuntos médico-legales, y al puñado de pensadores que están interesados en los aspectos sociales de los problemas físicos y psíquicos de la vida. De esta manera, mi trabajo ha sido aceptado, que yo sepa en la actualidad sin excepción, con el espíritu serio con el que fue presentado. Todo alienista distinguido cuya opinión he obtenido me ha asegurado su creencia en la importancia del tema y su sentido del tono científico y el temperamento con que lo he tratado. Todas las revistas médicas de media docena de países que han reseñado el libro, sin excepción, lo han juzgado favorablemente, y ninguna ha sugerido que yo haya sido culpable de la más mínima incorrección. De hecho, puedo decir que el apoyo médico que he recibido a menudo ha sido más moral que científico. En repetidas ocasiones se ha señalado que un tono de reticencia inglesa distingue a este libro de otras obras sobre el mismo tema de escritores continentales. Las numerosas cartas de agradecimiento por la obra, y el firme apoyo a sus objetivos, que me han llegado de pensadores y reformadores sociales, hombres y mujeres, me abstengo de más que mencionar; han bastado para mostrarme que el objetivo y la naturaleza de mi tarea son apreciados por la pequeña clase de personas a las que, además de los lectores médicos, solo he tratado de dirigirme.

El juicio tuvo lugar el 31 de octubre en Old Bailey. Se había formado un comité influyente para permitir que el asunto se discutiera como un caso de prueba que involucraba un gran principio, y se había suscrito una gran suma de dinero para este propósito.

Sin embargo, poco antes del juicio, el Sr. Bedborough, sin consultar a aquellos cuyo apoyo había aceptado, resolvió desechar la cuestión de principio y, para obtener las mejores condiciones para él se declaró culpable de una parte de la acusación. Además, como consecuencia de otras circunstancias que se investigarán en breve, el abogado del acusado, que desde el principio había estado dispuesto a justificar el carácter científico del libro, no pudo comparecer.

El editor y yo estuvimos debidamente representados por un abogado, pero al no tener legitimación en el caso, necesariamente no pudo hablar. Por lo tanto, aunque mi libro fue el tema real del juicio, no hubo oportunidad

legal para que se escuchara ninguna voz en su nombre.

El acusado que se declaró culpable fue puesto en libertad bajo sus propias garantías. El juez, Sir Charles Hall (el registrador) hizo las siguientes observaciones que cito textualmente: "Al principio, tal vez pueden ser engañados con la creencia de que alguien podría decir que se trataba de un libro científico. Pero es imposible que alguien con una cabeza sobre sus hombros pueda abrir el libro sin ver que es un pretexto y una farsa, y que sólo se ingresa con el propósito de vender esta publicación inmunda".

Apenas podría desear pruebas más contundentes de las que sir Charles Hall ha dado suficientemente buenas como para permitirse la necesidad de una resolución que había tomado mucho antes de que tuviera lugar el juicio.

Cuando se iniciaron los procedimientos contra el Sr. Bedborough, de inmediato, con el consentimiento de los editores, suspendí la venta del libro. Posteriormente decidí, cualquiera que fuera el veredicto, continuar reteniendo el libro durante un período considerable, sin querer aprovechar la enorme publicidad ofrecida espontáneamente por la policía. Además, ahora he decidido no publicar los volúmenes restantes de mis *Estudios* en Inglaterra. Propongo aquí exponer las razones de una decisión que muchos de mis amigos consideran una confesión de derrota.

Espectadores inteligentes de la vida han declarado que este enjuiciamiento de un librero por vender una obra puramente científica marcará una época en lo que a nuestro país se refiere. Ha actuado como una *reductio ad absurdum*, dicen; ha despertado la conciencia pública a un sentido más fino de lo que es apropiado en estos asuntos. De ahora en adelante, la opinión pública será lo suficientemente fuerte como para controlar desde el principio cualquier injerencia tonta de la policía en la discusión científica. Así como una acusación policial de "blasfemia", que hace veinte años era una acusación real y grave, hoy sólo suscitaría una sonrisa, así se dice, nunca más un libro científico, editado y vendido como estaba, podría ser arrastrado al fango de los tribunales como "obsceno", o un ciudadano de renombre que vendió tal libro será llevado ante el magistrado acusado de "corromper la moral" de sus compañeros súbditos.

Puede que sea así. Con mucho gusto creería que cualquier acción mía ha ayudado a mis compatriotas a ganar esa libertad intelectual que ya poseen todos los demás países civilizados excepto Rusia. Pero nadie puede

dar ninguna garantía de que así sea, y la vida es demasiado corta para permitirme esperar otros veinte años para verificar la profecía.

Debe recordarse que, en lo que concierne a un autor, el daño causado por tal enjuiciamiento se produce en el acto de presentarlo. Las múltiples posibilidades que se presentan a un libro sobre cualquier tema técnico y altamente especializado, cuando se presenta a un juez y un jurado, pueden o no conducir a la justificación del autor. El daño ya está hecho. La ansiedad y la incertidumbre que produce tan infame acusación sobre un hombre y sus pertenencias, el riesgo de pérdida de amigos, los daños pecuniarios, la proclamación al mundo en general, que nunca ha conocido y nunca conocerá el motivo, sobre la que se hace la acusación de que un autor debe ser clasificado entre los proveedores de basura literaria, este poder se pone en manos de cualquier miembro entrometido de esa triste clase contra la que los dioses mismos son impotentes.

La mera expectativa de tal enjuiciamiento es fatal. Al someterse a estas condiciones, un autor pone a su editor, impresor y sus agentes en una posición de peligro inmerecida; se arriesga a distorsionar su propio trabajo mientras está en curso; y cuando ha escrito un libro aprobado por los jueces más severos y competentes, se siente tentado a adaptarlo a los gustos vulgares del policía.

Cuán real es el peligro al que un autor, al someterse a estas condiciones de publicación, impone a los distribuidores de su libro, tenemos una lección objetiva en el presente caso. He aquí un hombre que en su tiempo libre, edita y publica una revista con el objeto de discutir cuestiones sociales de la mayor importancia. Sin embargo, cuando un hombre así vende de manera casi privada unos pocos ejemplares de un libro escrito por otro hombre, con cuyos fines y objetos probablemente tiene poco en común, toda la maquinaria responsable del orden social, a expensas públicas, se pone en marcha para aplastarlo. Tal es el riesgo al que un autor somete a los meros distribuidores de su libro.

Esto es un riesgo para los demás y una dominación sobre mí mismo, a la que, en todo caso, no tengo intención de someterme. En este país es una tarea suficientemente difícil para cualquier investigador lidiar con los problemas del sexo, incluso en las circunstancias más favorables. Él ya, por así decirlo, lleva su vida en sus manos. Ha entrado en un campo que está en gran parte entregado a los caprichosos y fanáticos, a mentes mal reguladas

de todo tipo. Debe, al mismo tiempo, estar preparado para descubrir que la supuesta sagacidad de los imbéciles lo considera víctima de cualquier perversión que pueda investigar. Incluso frente a personas equilibradas y racionales, al principio debe encontrarse con cierta desconfianza y oposición. Encontrar esta inevitable y legítima oposición, y preservar su serenidad y equilibrio, es en sí misma una presión suficiente para cualquier hombre. Sería una tontería colocarse también bajo la censura de un policía ignorante y demasiado celoso, y aceptar la cadena de males inciertos, y el cierto estigma público, que necesariamente implica una acusación.

Además, debe tenerse en cuenta que la policía desea naturalmente que su intervención sea exitosa, y es su interés predisponer las cosas desacreditando el objeto de su ataque. Esto se hizo ingeniosamente en el presente caso al proceder contra un librero que de ninguna manera estaba relacionado con la producción del libro incriminado, o de ninguna manera preocupado por las cuestiones científicas que discutía, pero que estaba íntimamente relacionado con una sociedad y una revista dedicada a la propaganda abierta y popular de opiniones poco convencionales sobre el matrimonio, asuntos con los que yo, por mi parte, no tenía ninguna conexión. Así, en cada periódico se coloca una mancha de prejuicio en el autor o en un libro, que no se borra con ninguna explicación posterior, y por la cual no se puede obtener compensación alguna.

En estas circunstancias, por tanto, las dificultades para publicar los volúmenes restantes de mis *Estudios sobre psicología del sexo* en Inglaterra son suficientemente obvias, y la decisión a la que me he visto obligado a tomar parece inevitable. Luchar en la arena pública por la libertad de expresión es una tarea noble que puede emprender dignamente cualquier hombre que pueda dedicarle las mejores energías de su vida. Sin embargo, no es una tarea que jamás me haya planteado. Soy investigador y mi camino está marcado desde hace mucho tiempo. Puede que me vea obligado a perseguirlo en condiciones desfavorables, pero no pretendo que cualquier consideración me inducirá a desviarme de él, ni tengo la intención de dañar mi trabajo o distorsionar mi visión de la vida al entablar una lucha. La búsqueda de la corona del mártir no favorece la investigación crítica y desapasionada de problemas complicados. Un estudioso de la naturaleza, de los hombres, de los libros, puede prescindir de la riqueza o la posición; no puede prescindir de la tranquilidad y la serenidad. Insisto en hacer mi propio

trabajo a mi manera y no puedo aceptar condiciones que hacen que este trabajo sea virtualmente imposible. Ciertamente lamento que mi propio país sea el único que me niegue las condiciones de una libertad intelectual razonable. Lo lamento más porque me ocupo de los hechos de la vida inglesa y prefiero dirigirme a los ingleses. Pero debo dejar a otros la tarea de obtener la libertad razonable que no puedo alcanzar.

Havelock Ellis

Mescal: un nuevo paraíso artificial — 1898

Artículo de Havelock Ellis publicado en
The Contemporary Review – Vol. 73 – 1898

Se sabe desde hace algunos años que los indios Kiowa de Nuevo México están acostumbrados a comer, en sus ceremonias religiosas, cierto cactus llamado *Anhalonium Lewinii* o botón de mescal. El mescal —que no debe confundirse con la bebida embriagadora del mismo nombre hecha de agave— se encuentra en el Valle Mexicano del Río Grande, hogar ancestral de los indios Kiowa, así como en Texas, y es una sustancia quebradiza color café y, nauseabunda y amarga al gusto, compuesta principalmente por las hojas secas y romas de la planta. Sin embargo, como veremos, tiene todo el derecho a estar junto al hachís y las otras drogas famosas que han proporcionado a los hombres las alegrías de un paraíso artificial. Sobre los indios Kiowa, que descubrieron por primera vez sus raras y potentes virtudes, ha tenido una fascinación tan fuerte que los misioneros entre estos indios, al encontrar aquí un rival del cristianismo que no cede a la persuasión moral, han apelado al brazo secular y la compra y la venta de la droga ha sido prohibida por el gobierno bajo severas sanciones. Sin embargo, el uso de mescal prevalece entre los Kiowas hasta el día de hoy.

Ciertamente se ha extendido, y se puede decir que el rito del mescal es hoy la religión principal de todas las tribus de las llanuras del sur de los Estados Unidos. El rito suele tener lugar el sábado por la noche. Los hombres se sientan en círculo dentro de la tienda alrededor de una gran fogata, que se mantiene encendida todo el tiempo. Después de la oración, el líder entrega a cada hombre cuatro botones, que mastican y tragan lentamente, y en total unos diez o doce botones son consumidos por cada hombre entre el atardecer y el amanecer. Durante toda la noche, los hombres se sientan en silencio alrededor del fuego en un estado de ensueño, entre cantos continuos y el batir de tambores por parte de los asistentes, absortos en las visiones de color y otras manifestaciones de intoxicación por mescal, y hacia el mediodía del día siguiente, cuando los efectos han desaparecido, se levantan y se dedican a sus asuntos, sin ninguna depresión u otras secuelas desagradables.

Hay cinco o seis especies afines de cactus que los indios también usan y tratan con gran reverencia. Así, el Sr. Carl Lumholtz ha descubierto

que los Tarahumari, una tribu de indios mexicanos, adoran a varios cactus como dioses, solo para ser abordados con la cabeza descubierta. Cuando desean obtener estos cactus, los Tarahumari se limpian con incienso de copal y con profundo respeto desentierran al dios, con cuidado para que no lo lastimen, mientras las mujeres y los niños son alejados del lugar. Incluso los indios cristianos consideran a Hikori, el dios cactus, como igual a su propia divinidad, y hacen la señal de la cruz en su presencia. En todos los grandes festivales, Hikori se convierte en bebida y es consumido por el curandero, o ciertos indios seleccionados, que cantan mientras participan de él, invocando a Hikori para otorgarle una "hermosa intoxicación"; al mismo tiempo se hace un ruido áspero con palos, y hombres y mujeres bailan una danza fantástica y pintoresca —las mujeres solas con enaguas y túnicas blancas— ante los que están bajo la influencia del dios.

En 1891, el Sr. James Mooney, de la Oficina de Etnología de los Estados Unidos, habiendo observado con frecuencia los ritos mescales de los indios Kiowa y asistido en ellos, llamó la atención de la Sociedad Antropológica de Washington sobre el tema, y tres años después trajo a Washington un suministro de mescal, que fue entregado para su examen a los Dres. Prentiss y Morgan. Estos investigadores experimentaron con varios hombres jóvenes y demostraron, por primera vez, el carácter preciso de la intoxicación por mescal y las notables visiones que suscita. Un poco más tarde el Dr. Weir Mitchell, quien además de su eminencia como médico, es un hombre de marcado temperamento estético, experimentó sobre sí mismo y publicó un registro muy interesante de las brillantes visiones por las que fue visitado bajo la influencia de la planta. En la primavera del año pasado pude obtener una pequeña muestra de mescal en Londres, y como mi primer experimento con mescal fue también, aparentemente, el primer intento de investigar sus propiedades productoras de visión fuera de América [20], lo describiré en algunos detalles, en lugar de basarme en las descripciones publicadas anteriormente de los observadores estadounidenses.

---

[20] Lewin, de Berlín, de hecho, experimentó con *Anhalonium Lewinii,* al que dio su nombre, ya en 1888, y como descubrió que incluso una pequeña porción producía síntomas peligrosos, lo clasificó entre las drogas extremadamente venenosas, como la estricnina. No pudo descubrir sus propiedades productoras de visión y, de hecho, parece muy probable que realmente estuviera experimentando con un cactus diferente del que ahora se conoce con el mismo nombre.

El Viernes Santo me encontré completamente solo en las tranquilas habitaciones del Temple que ocupo cuando estoy en Londres, y juzgué que la ocasión era apropiada para un experimento personal. Hice una decocción (un método diferente al adoptado en América) de tres botones, la dosis fisiológica completa, y bebí esto a intervalos entre las 14:30 y las 16.30. El primer síntoma observado durante la tarde fue una cierta conciencia de energía y poder intelectual [21]. Esto pasó, y aproximadamente una hora después de la dosis final me sentí débil e inestable; tenía el pulso bajo y me pareció más agradable acostarme. Todavía podía leer, y noté que una sombra violeta pálida flotaba sobre la página alrededor del punto en el que mis ojos estaban fijos. Ya había notado que los objetos que no estaban en la línea de visión directa, como mis manos sosteniendo el libro, mostraban una tendencia a parecer molestos, intensos en color, casi monstruosos, mientras que, al cerrar los ojos, las imágenes residuales eran vívidas y prolongadas. La aparición de la visión con los ojos cerrados fue muy gradual. Al principio hubo simplemente un vago juego de luces y sombras que sugería dibujos, pero nunca los trazó. Luego, las imágenes se volvieron más definidas, pero demasiado confusas y abarrotadas para ser descritas, más allá de decir que eran del mismo carácter que las imágenes del caleidoscopio, agrupaciones simétricas de objetos con púas. Luego, en el transcurso de la noche, se volvieron distintas, pero aún indescriptibles, en su mayoría un vasto campo de joyas doradas, tachonado de piedras rojas y verdes, en constante cambio. Este momento fue, quizás, el más delicioso de la experiencia, porque al mismo tiempo el aire a mi alrededor parecía enrojecido con un vago perfume, produciendo con las visiones un efecto delicioso, y toda la incomodidad se había desvanecido, excepto un ligero desmayo y temblor de las manos, que luego me hicieron casi imposible guiar una pluma mientras tomaba notas del experimento; Sin embargo, con esfuerzo, siempre fue posible escribir con lápiz. Las visiones nunca se parecieron a objetos familiares; eran extremadamente precisos, pero siempre novedosos; se acercaban constantemente, y sin embargo eludían constantemente, la apariencia de cosas conocidas. Veía campos espesos y gloriosos de joyas, solitarios o

[21] Paso a la ligera los síntomas puramente fisiológicos que he descrito con cierto detalle en un artículo sobre "Los fenómenos de la intoxicación por mezcal" (*Lancet*, 5 de junio de 1897), que, sin embargo, no contiene ninguna descripción de las visiones.

agrupados, a veces brillantes y centelleantes, a veces con un brillo intenso y opaco. Luego surgían en formas parecidas a flores bajo mi mirada, y luego parecían convertirse en hermosas formas de mariposas o pliegues interminables de alas brillantes, iridiscentes y fibrosas de maravillosos insectos; mientras que a veces me parecía estar contemplando un vasto recipiente giratorio hueco, en cuya superficie cóncava y pulida de nácar cambiaban rápidamente los matices. Me sorprendió, no solo la enorme profusión de imágenes presentadas ante mi mirada, sino aún más su variedad. Siempre aparecería algún tipo de efecto totalmente nuevo en el campo de visión; a veces hubo un movimiento rápido, a veces opaco, una riqueza de color sombría, a veces brillo y destellos, una vez una lluvia de oro sorprendente, que parecía acercarse a mí. Por lo general, había una combinación de colores ricos y sobrios, con puntos como joyas de un tono brillante. Todos los colores y tonos imaginables para mí aparecieron en algún momento u otro. A veces, todas las diferentes variedades de un color, como el rojo, con escarlatas, carmesí, rosas, brotaban juntas o en rápida sucesión. Pero a pesar de esta inmensa profusión, siempre hubo cierta parsimonia y valor estético en los colores presentados. Por lo general, se asociaban con la forma y nunca aparecían en grandes masas o, de ser así, el tono era muy delicado. Me impresionó aún más, no solo el brillo, la delicadeza y la variedad de los colores, sino aún más sus hermosas y variadas texturas: fibrosas, tejidas, pulidas, brillantes, opacas, veteadas, semitransparentes, los efectos brillantes, como de joyas, y las fibrosas, como alas de insectos, siendo quizás las más frecuentes. Aunque los efectos eran novedosos, sucedía con frecuencia, como ya he mencionado, que recordaban vagamente objetos conocidos. Así, una vez que los objetos que me presentaban parecían estar hechos de porcelana exquisita, nuevamente eran como dulces elaborados, nuevamente de un estilo arquitectónico algo maorí; y el fondo de los cuadros recordaba con frecuencia, tanto en forma como en tono, los delicados efectos arquitectónicos como el encaje tallado en madera, que asociamos con la obra mouchrabieh de El Cairo. Pero siempre las visiones crecían y cambiaban sin ninguna referencia a las características de esos objetos reales que me recordaban vagamente, y cuando traté de influir en su curso fue con muy poco éxito. En general, diría que las imágenes eran lo que podríamos llamar arabescos vivientes. A menudo había una cierta tendencia incompleta a la simetría, como si el mecanismo subyacente estuviera

asociado con un gran número de facetas pulidas. La misma imagen se repitió así con frecuencia en una gran parte del campo; pero esto se refiere más a la forma que al color, respecto del cual todavía habría todo tipo de deliciosas variedades, de modo que si, con cierta uniformidad, brotaran y expandieran flores como joyas por todo el campo de visión, con cierta uniformidad aún mostraría cada variedad de tonos y matices delicados.

Weir Mitchell descubrió que solo podía ver las visiones con los ojos cerrados y en una habitación perfectamente oscura. Yo podía verlas en la oscuridad con casi la misma facilidad, aunque no tenían el mismo brillo cuando mis ojos estaban bien abiertos. Sin embargo, los vi mejor cuando mis ojos estaban cerrados, en una habitación iluminada solo por la luz parpadeante del fuego. Esto evidentemente concuerda con la experiencia de los indios, que mantienen un fuego encendido durante sus ritos de mescal.

Las visiones continuaron con un brillo constante durante muchas horas, y como me sentía algo débil muscularmente, me fui a la cama, mientras me desnudaba, quedando muy impresionado por la apariencia roja, escamosa, bronceada y pigmentada de mis miembros cuando no estaba mirándolos directamente. No tenía el menor deseo de dormir; había una hiperestesia general de todos los sentidos, así como irritabilidad muscular, y cada sonido más leve parecía magnificado a dimensiones asombrosas. Es posible que también me haya mantenido despierto una vaga alarma ante la novedad de mi condición y la posibilidad de nuevos desarrollos.

Después de observar las visiones en la oscuridad durante algunas horas, me cansé un poco de ellas y encendí la lámpara de gas. Entonces descubrí que podía estudiar una nueva serie de fenómenos visuales, a los que los observadores anteriores no habían hecho referencia. El chorro de gas (un mechero parpadeante ordinario) parecía arder con gran brillo, enviando ondas de luz, que se expandían y contraían de una manera enormemente exagerada. Me impresionaron aún más las sombras, que estaban en todas direcciones acentuadas por rubores de rojo, verde y especialmente violeta. Toda la habitación, con su techo encalado pero no muy blanco, se volvió vívida y hermosa. La diferencia entre la habitación como la veía entonces y la apariencia que usualmente me presenta era la diferencia que uno puede observar a menudo entre la imagen pintada de una habitación y la habitación real. Las sombras que vi fueron las sombras que el artista pone, pero que no son visibles en la escena real bajo condiciones normales de inspección

casual. Me acordé de las pinturas de Claude Monet, y mientras contemplaba la escena se me ocurrió que el mescal tal vez produce exactamente las mismas condiciones de hiperestesia visual, o más bien agotamiento, que pueden producirse en el artista por la influencia de efectos visuales por la atención prolongada. Quise averiguar cómo la luz eléctrica tenue y constante influiría en la visión, y pasé a la habitación contigua; pero aquí las sombras estaban poco marcadas, aunque las paredes y el suelo parecían temblorosos e insustanciales, y la textura de todo se realzaba y enriquecía.

Aproximadamente a las 3.30 a.m. sentí que los fenómenos estaban disminuyendo claramente, aunque las visiones, ahora principalmente de figuras humanas, fantásticas y de carácter chino, aún continuaban, y pude conciliar el sueño, que resultó pacífico y sin sueños. Me desperté a la hora habitual y no experimenté ninguna sensación de fatiga ni ningún otro recuerdo desagradable de la experiencia que había vivido. Solo mis ojos parecían inusualmente sensibles al color, especialmente al azul y al violeta; De hecho, puedo decir que desde esta experiencia he sido más estéticamente sensible que antes a los fenómenos más delicados de la luz, la sombra y el color.

Se me ocurrió que sería interesante tener las experiencias de un artista bajo la influencia del mescal, e induje a un amigo artista a hacer un experimento similar. Lamentablemente, no se produjo ningún efecto en el primer intento, debido, como he descubierto desde entonces, al hecho de que los botones simplemente se habían deshecho pero sus virtudes no se habían extraído. Para asegurar el éxito, se repití el experimento con cuatro botones, que resultó ser una dosis excesiva y desagradable. Hubo ataques paroxísticos de dolor en el corazón y una sensación de muerte inminente, lo que naturalmente alarmó al sujeto, mientras que el miedo a la luz y la dilatación de las pupilas era tan grande que los párpados debían mantenerse más o menos cerrados, aunque era evidente que todavía era posible una cierta cantidad de visión. Los síntomas aparecieron muy de repente, y cuando llegué ya estaban en su apogeo. Como las experiencias de este sujeto fueron en muchos aspectos muy diferentes a las mías, las contaré con sus propias palabras: "Primero noté que cuando por casualidad aparté los ojos de una tetera de esmalte azul que había estado mirando inconscientemente, y que estaba parada sobre la chimenea, sin fuego en ella, me pareció que veía una mancha del mismo azul en las negras brasas de la rejilla, y que esta mancha

aparecía de nuevo, más lejos, un poco más brillante Pero tenía la duda de si no me había imaginado estas manchas azules. Sin embargo, cuando levanté los ojos hacia la repisa de la chimenea, en la que estaban esparcidos todo tipo de cosas, todas las dudas se disiparon. Vi una vívida luz azul que comenzó a jugar alrededor de cada objeto. Una caja cuadrada de cigarrillos, de color violeta, brillaba como una amatista. Aparté los ojos y vi esta vez, en el respaldo de una silla pulida, una barra de color que brillaba como un rubí. Aunque esperaba alguna manifestación como uno de los primeros síntomas de la intoxicación, me alarmó un poco cuando tuvo lugar este fenómeno. Una iluminación tan silenciosa y repentina de todas las cosas a mi alrededor, donde un momento antes no había visto nada raro, parecía una especie de locura que comenzaba desde fuera de mí, y su extrañeza me afectaba más que su belleza. Un deseo de escapar de él me llevó a la puerta, y noté que el acto de moverme tuvo el efecto de disipar los colores. Pero una repentina dificultad para respirar y una sensación de entumecimiento en el corazón me devolvieron al sillón del que me había levantado. A partir de ese momento tuve una serie de ataques o paroxismos, que solo puedo describir diciendo que me sentía como si me estuviera muriendo. Era imposible moverse y parecía casi imposible respirar. Mi rápida disolución, casi me imaginaba, estaba a punto de producirse, y sentí que el poder de oponer resistencia a las violentas sensaciones que estaban surgiendo en mi interior desaparecía a cada segundo.

"Los primeros paroxismos fueron los más violentos. Venían con hormigueo en las extremidades inferiores y con la sensación de un gas nauseabundo y asfixiante que me subía a la cabeza. Dos o tres veces esto iba acompañado de una visión en color del gas que estallaba en llamas al pasar por mi garganta. Pero rara vez tuve visiones durante los paroxismos; estas aparecían en los intervalos. Comenzaron con un brote de colores; una vez, de una inundación de agua verde brillantemente iluminada que cubría el campo de visión, y efervescente en partes, como cuando se bombea agua dulce con todas las burbujas de aire a un baño. En otro momento, mi ojo parecía convertirse en una vasta gota de agua sucia en la que millones de diminutas criaturas parecidas a renacuajos estaban en movimiento. Pero las primeras visiones consistieron principalmente en una furiosa sucesión de arabescos de colores, surgiendo y descendiendo o deslizándose en todos los ángulos posibles en el campo de visión. Es tan difícil como dar la descripción

de un remolino de agua en el fondo de una cascada como para describir el caos de color y diseño que marcó este período.

"Ahora también comenzó otra serie de sensaciones extraordinarias. Se establecieron con asombrosa rapidez y se ocurrieron en rápida sucesión. Estas ahora las registro como se me ocurren al azar:

Mi pierna derecha se volvió repentinamente pesada y sólida; parecía, de hecho, como si todo el peso de mi cuerpo se hubiera desplazado en una sola parte, alrededor del muslo y la rodilla, y que el resto de mi cuerpo hubiera perdido toda sustancialidad.

Con la brusquedad de una punzada neurálgica, la parte de atrás de mi cabeza pareció abrirse y emitir corrientes de colores brillantes; esto fue seguido inmediatamente por la sensación de una corriente de aire que sopla como un vendaval a través del cabello en la misma región.

En un momento el color, el verde, adquirió un sabor en mi boca; era dulce y algo metálico; el azul volvería a tener un sabor que parecía recordar al fósforo; estos son los únicos colores que parecen estar relacionados con el gusto.

Una sensación de delicioso alivio y una ligereza sobrenatural en mi frente, seguida de una creciente sensación de contracción.

Cantando en uno de mis oídos.

Una sensación de calor ardiente en la palma de mi mano izquierda.

Calor alrededor de ambos ojos. La última continuó durante todo el período, salvo un momento en el que tuve una sensación de frío en los párpados, acompañada de una visión en color del párpado arrugado, de la piel desapareciendo de la frente, de la carne muerta, y finalmente de una calavera.

"A lo largo de estas sensaciones y visiones mi mente permaneció no solo perfectamente clara, sino que disfrutó, creo, de una lucidez inusual. Ciertamente fui consciente de un extraño contraste al escucharme hablar racionalmente con H.E., que había entrado en la habitación poco tiempo antes, y experimentando en el mismo momento las travesuras salvajes y extraordinarias que estaban ocurriendo en mi cuerpo. Mi razón parecía ser la única superviviente de mi ser. A veces sentí que esto también desaparecería, pero el sonido de mi propia voz volvía a establecer la comunicación con el mundo exterior de la realidad.

"Los temblores eran más o menos constantes en mis miembros

inferiores. También era persistente la sensación de náuseas. Esto, cuando iba acompañado de una sensación de asfixia y un dolor en el corazón, se aliviaba tomando brandy, café o galleta. No sentía el deseo ni el poder del esfuerzo muscular, pero mis manos conservaban toda su fuerza.

"Fue doloroso para mí mantener los ojos abiertos más de unos segundos; la luz del día parecía llenar la habitación con un resplandor cegador. Sin embargo, cada objeto, en el breve vistazo que capté, parecía normal en color y forma. Con mis ojos cerrados, la mayoría de las visiones, después de la primera exhibición caótica, representaban partes de todo mi cuerpo que experimentaban una variedad de cambios maravillosos, de metamorfosis o iluminación. Eran más de las veces cómicas y grotescas en carácter, aunque a menudo hermosas. En un momento vi que mi pierna derecha se llenaba con un delicado heliotropo; en otro, la manga de mi abrigo se cambió a un material verde oscuro, en el que se trabajaba un patrón en trenza roja, y el conjunto bordeado en el puño con piel. Apenas había tomado forma mi nueva manga cuando me encontré ataviado con un traje completo de la misma manera, de carácter medieval, pero no podía decir a qué período exacto pertenecía. Noté que un movimiento casual —de mi mano, por ejemplo— inmediatamente evocaba una visión de color de la parte movida, y que esta volvería a pasar, por una transición aparentemente natural, a otra completamente diferente. Por lo tanto, presionando accidentalmente mis dedos contra mis sienes, las yemas de los dedos se alargaron y luego crecieron en las nervaduras de una bóveda o de un techo en forma de cúpula. Pero la mayoría de las visiones fueron de naturaleza más personal. Una vez me llevé una cucharada de café a los labios, y cuando estaba en el acto de levantar el brazo para ese propósito, una visión se precipitó ante mis ojos cerrados (o casi cerrados), en todos los tonos del arco iris, de mi brazo separado de mi cuerpo, y sirviéndome café de un espacio oscuro e indefinido. En otra ocasión, mientras buscaba aliviar una ligera náusea tomando un trozo de galleta que me pasó H. E., de repente se convirtió en una llama azul. Por un instante sostuve la galleta cerca de mi pierna. Inmediatamente mis pantalones se encendieron, y luego todo el lado derecho de mi cuerpo, desde el pie hasta el hombro, se envolvió en una llama azul ondeando. Fue un espectáculo de maravillosa belleza. Pero esto no fue todo. Cuando me metí la galleta en la boca, estalló de nuevo en el mismo color de fuego e iluminó el interior de mi boca, proyectando una resección azul en el techo. La luz en

la Gruta Azul de Capri, puedo afirmar, no es tan azul como parecía por un corto espacio de tiempo el interior de mi boca. Hubo muchas visiones de las que no pude rastrear el origen.

"Había espirales y arabescos y flores, y a veces objetos de carácter más trivial y prosaico. En una visión vi una hilera de pequeñas flores blancas, una contra la otra como perlas de un collar, comenzar a girar en forma de espiral. Cada flor, observé, tenía la textura de la porcelana. Fue en un momento en que tuve la sensación de que mis mejillas se calentaban afiebradas cuando experimenté la más extraña de todas las visiones de colores. Comenzó con la sensación de que la piel de mi cara se estaba volviendo bastante delgada y no tenía una consistencia más gruesa que el papel de seda, y la sensación se vio reforzada de repente por una visión de mi cara, parecida al papel y semitransparente y de color algo rojizo. Para mi asombro, me vi como si estuviera dentro de un farol chino, mirando a través de mi mejilla hacia la habitación. Poco después de esto, me di cuenta de un cambio en las visiones. Su ritmo era más moderado, eran menos frecuentes y estaban perdiendo algo de distinción. Al mismo tiempo la sensación de náuseas y entumecimiento estaba desapareciendo. Siguió un breve período en el que no tuve ninguna visión y experimenté simplemente una sensación de pesadez y letargo. Descubrí que podía volver a abrir los ojos y mantenerlos fijos en cualquier objeto de la habitación sin observar el más tenue halo azul o prisma, o barra de color resplandeciente, y que, además, no aparecían visiones al cerrarlos. Ahora era el crepúsculo, pero más allá del hecho de no ver la luz o el color, ya fuera por dentro o por fuera, tenía la clara sensación de que la acción de la droga había llegado a su fin y que mi cuerpo se había vuelto sobrio de repente. No tuve más visiones, aunque no estaba completamente libre de sensaciones anormales, y me retiré a descansar. Estuve despierto hasta la mañana y, con la excepción de la noche siguiente, apenas dormí durante los tres días siguientes, pero no puedo decir que sintiera signos de fatiga, a menos tal vez, en uno de los días en que mis ojos, lo noté, se volvió muy susceptible a cualquier indicación de azul en un objeto. De visiones de colores, o de cualquier aproximación a las visiones de colores, no había más rastro; pero todo tipo de imágenes extrañas y grotescas pasaron sucesivamente por mi mente durante parte de la primera noche. Podrían haber sido los sueños de un Baudelaire o de un Aubrey Beardsley. Veía figuras con extremidades prodigiosas, o extrañamente enanas y

acortadas, o combinaciones imposibles como cinco o seis peces, del color de los canarios, flotando en el aire en una jaula de alambre de oro. Pero se trataba de imágenes puramente mentales, como las visiones vistas en un sueño por un cerebro alterado.

"De las muchas sensaciones de las que mi cuerpo había sido teatro durante tres horas, no fue la menos extraña la que experimenté al volver a la normalidad. La recuperación no procedió de forma gradual, sino todo el mundo exterior e interior de la realidad, regresó, por así decirlo, de un salto. Y por un momento pareció extraño. Era la sensación, solo que muy intensificada, que todos han conocido al salir a la luz del día de una función vespertina en un teatro, donde uno se ha sentado en una luz artificial de gas y lámparas, el espectador de un mundo ficticio de acción. Mientras uno sale con la multitud a la calle, el mundo ordinario, por la fuerza del contraste con las escenas sensacionales que acaban de presenciar, irrumpe en uno con casi una sensación de irrealidad. La casa, los aspectos de la calle, incluso la luz del día, parecen un poco extraños por unos momentos. Durante estos momentos todo parece extraño y desconocido, o al menos con un mayor grado de objetividad. Tal era mi sentimiento con respecto a mi antiguo y habitual yo. Durante el período de intoxicación, la conexión entre la condición normal de mi cuerpo y mi inteligencia se había roto —mi cuerpo se había vuelto de alguna manera ajeno a mi razón— de modo que ahora, al reafirmarse, parecía, con referencia a mi razón, que había permaneció perfectamente cuerdo y alerta, por un momento lo suficientemente desconocido como para tomar conciencia de su carácter individual y peculiar. Fue como si hubiera alcanzado inesperadamente un conocimiento objetivo de mi propia personalidad. Vi, por así decirlo, mi estado normal de ser con los ojos de una persona que ve la calle al salir del teatro en pleno día.

"Esta sensación también sacó a relucir la independencia de la mente durante el período de intoxicación. Solo ella parecía haber escapado de los estragos de la droga; solo ella permaneció cuerda durante un delirio general, reivindicando, al parecer, la majestad de su propia naturaleza impersonal Había reinado durante un tiempo, ahora me sentía, como un autócrata, sin ministros y su oficiosidad. De ahora en adelante debería ser más o menos consciente de la interdependencia del cuerpo y el cerebro; un ligero dolor de cabeza, un toque de indigestión, o lo que sea, sería capaz de efectuar lo que una intoxicación general de mis sentidos y nervios podría no tocar".

Luego hice experimentos con dos poetas, cuyos nombres son bien conocidos. A uno le interesan los asuntos místicos, un tema excelente para las visiones y está muy familiarizado con diversas drogas y procesos que producen visión. Su corazón, sin embargo, no es muy fuerte. Mientras obtenía las visiones, encontró los efectos del mescal en su respiración algo desagradables; prefiere mucho el hachís, aunque reconoce que sus efectos son mucho más difíciles de obtener. El otro goza de una salud admirable, y bajo la influencia del mescal experimentó apenas la más mínima reacción desagradable, sino, por el contrario, un estado de bienestar y bienaventuranza muy marcado. Tomó algo menos de tres botones, por lo que los resultados fueron bastante menos marcados que en mi caso, pero fueron perfectamente definidos. Escribe: "Nunca he visto una sucesión de visiones absolutamente pictóricas con tanta precisión y ausencia de efectos negativos. Parecía como si una serie de visiones que se disolvieran se llevaran rápidamente ante mí, todas yendo de derecha a izquierda, ninguna correspondiendo con ninguna realidad vista. ¡Por ejemplo, vi a los dragones más encantadores, exhalando su aliento directamente frente a ellos como líneas rígidas de vapor, y balanceando bolas blancas al final de su respiración! Cuando traté de fijar mi mente en cosas reales, generalmente podía convocarlos, pero siempre con algún cambio inexplicable. Así, llamé a un monumento en particular en la Abadía de Westminster, pero frente a él, a la izquierda, estaba arrodillada una figura con traje florentino, como alguien sacado de un cuadro de Botticelli; y no podía ver la tumba sin ver también esta figura. A última hora de la noche salí al terraplén y quedé absolutamente fascinado por un anuncio de 'Bovril', que iba y venía en letras de luz al otro lado del río. No puedo describir el intenso placer que me dio esta luz en movimiento y lo deslumbrante que me pareció. Dos chicas y un hombre pasaron junto a mí, riendo a carcajadas y holgazaneando mientras caminaban. Me di cuenta, intelectualmente, de su tosquedad, pero visualmente los vi, al pasar bajo un árbol, caer en las líneas de un cuadro delicado; podría haber sido un Albert Moore. Después de entrar, toqué el piano con los ojos cerrados y obtuve ondas y líneas de color puro, casi siempre sin forma, aunque vi una o dos apariencias que podrían haber sido escudos o corazas: oro puro, tachonado de pequeñas joyas en intrincados patrones. Todo el tiempo no tuve sentimientos desagradables, excepto un leve dolor de cabeza, que iba y venía. Dormí profundamente y sin sueños".

Los resultados de la música en el caso que acabo de citar, junto con la costumbre de los indios de combinar el tambor con ritos de mescal, y mi propia observación de que una sacudida o estimulación muy leve del cuero cabelludo afectaría las visiones, me sugirió probar la influencia de la música en mí mismo. Por lo tanto, una vez más me puse bajo la influencia del mescal (tomando una dosis algo menor que la primera vez), y me tumbé durante algunas horas en un diván con la cabeza más o menos en contacto con el piano y con los ojos cerrados dirigidos hacia una luz tenue, mientras un amigo jugaba, haciendo varias pruebas, de su propia invención, que no me fueron explicadas hasta después. Tenía que mirar las visiones de una manera puramente pasiva, sin buscar dirigirlas, ni pensar en la música, que, en la medida de lo posible, me era desconocida. La música estimuló las visiones y contribuyó enormemente a que las disfrutara. Parecía armonizar con ellas y, por así decirlo, apoyarlas y sostenerlas. Se requería cierta persistencia y monotonía de carácter en la música para afectar las visiones, que luego parecían armonizar con ella, y cualquier cambio brusco en el carácter de la música desdibujaba las visiones, como si las nubes pasaran entre ellas y yo. El objetivo principal de las pruebas era determinar hasta qué punto el deseo del compositor de sugerir imágenes definidas afectaría mis visiones. En aproximadamente la mitad de los casos no hubo semejanza, en la otra mitad hubo una semejanza clara, que a veces fue muy notable. Este fue especialmente el caso de la música de Schumann, por ejemplo, con su Waldscenen y Kinderscenen; así "El Pájaro Profeta" evocaba vívidamente una sensación de atmósfera y de formas brillantes y plumosas parecidas a pájaros que pasaban de un lado a otro, "A Flower Piece" provocaba imágenes constantes y persistentes de vegetación, mientras que "Scheherazade" producía un efecto de vestiduras blancas flotantes cubiertas de brillantes lentejuelas y joyas. En todos los casos, mi descripción fue dada, por supuesto, antes de que supiera el nombre de la pieza. No pretendo que esta única serie de experimentos demuestre mucho, pero ciertamente valdría la pena seguir esta indicación y determinar si se arroja alguna luz sobre el poder de un compositor para sugerir imágenes definidas, o el poder de un oyente para percibirlo.

Estaría fuera de lugar aquí discutir la oscura cuestión del mecanismo subyacente por el cual el mescal ejerce sus poderes mágicos. De las descripciones anteriores se desprende que la intoxicación por mescal puede

describirse principalmente como una saturnalia de los sentidos específicos y, sobre todo, una orgía de la visión. Revela un país de las hadas óptico, donde todos los sentidos se unen de vez en cuando al juego, pero la mente misma sigue siendo un espectador dueño de sí mismo. La intoxicación por mescal se diferencia así de los otros paraísos artificiales que procuran las drogas. Bajo la influencia del alcohol, por ejemplo, como en los sueños normales, el intelecto se deteriora, aunque puede haber una conciencia de un brillo inusual. El hachís, de nuevo, produce una tendencia incontrolable al movimiento y baña a su víctima en un mar de emoción. El bebedor de mescal permanece tranquilo y sereno en medio de la confusión sensorial que lo rodea; su juicio es tan claro como en el estado normal; no cae en una condición oriental de ensueño vago y voluptuoso. La razón por la que el mescal es de toda esta clase de drogas el más puramente intelectual en su atractivo es evidentemente porque afecta principalmente al más intelectual de los sentidos. Por este motivo, no es probable que su uso se convierta fácilmente en un hábito. Además, a diferencia de la mayoría de los demás intoxicantes, no parece tener una afinidad especial por un sistema nervioso desordenado y desequilibrado; por el contrario, exige solidez orgánica y buena salud para la plena manifestación de sus virtudes [22]. Además, a diferencia de las otras sustancias principales con las que puede compararse, el mescal no nos aleja por completo del mundo actual ni nos sumerge en el olvido; gran parte de su encanto reside en el halo de belleza que arroja sobre las cosas más sencillas y corrientes. Es la más democrática de las plantas que llevan a los hombres a un paraíso artificial. Si alguna vez llegara a ocurrir que el consumo de mescal se convierta en un hábito, el poeta favorito del bebedor de mescal será sin duda Wordsworth. No sólo la actitud general de Wordsworth, sino que muchos de sus poemas y frases más memorables no pueden —uno casi se siente tentado a decirlo— ser apreciados en todo su significado por alguien que nunca ha estado bajo la influencia del mescal. Por todos estos motivos, se puede afirmar que el paraíso artificial del mescal, aunque menos seductor, es seguro y digno más allá de sus pares.

Al mismo tiempo, debe recordarse que en la actualidad podemos

[22] Es verdad. como muchas personas no necesitan que se les recuerde, que en la neurastenia y los estados de fatiga excesiva, los síntomas que se asemejan mucho a los fenómenos leves y anteriores de la intoxicación por mezcal no son infrecuentes; pero en tales casos rara vez hay una sensación de bienestar y disfrute.

hablar sobre la base de una experiencia muy pequeña, en lo que respecta a los hombres civilizados. Las pocas observaciones registradas en América y mis propios experimentos en Inglaterra no nos permiten decir nada sobre el consumo habitual de mescal en grandes cantidades. No puedo dudar de que tal consumo sería gravemente perjudicial, su salvaguardia parece residir en el hecho de que se requiere un cierto grado de salud robusta para obtener un disfrute real de sus dones visionarios. Al menos se puede afirmar que una persona sana sea admitida una o dos veces a los ritos del mescal no sólo es un deleite inolvidable, sino una influencia educativa valiosa.

Havelock Ellis

La materia de las que están hechos los sueños — 1899

Artículo de Havelock Ellis publicado en
Popular Science Monthly – Vol. 54 – Abril 1899

En nuestros sueños somos devueltos a un mundo anterior. Es un mundo mucho más parecido al del salvaje, del niño, del criminal, del loco, que al mundo de nuestra respetable vida civilizada de vigilia. Ese es, en gran parte, hay que confesarlo, el encanto de los sueños. También es la razón de su valor científico. A través de nuestros sueños podemos darnos cuenta de nuestra relación con las etapas de la evolución que hemos dejado atrás hace mucho tiempo, y mediante la auto-vivisección de nuestra vida dormida podemos aprender a saber algo sobre la mente del hombre primitivo y la fuente de algunas de sus creencias, por lo tanto arrojar luz sobre los hechos que obtenemos mediante la investigación etnográfica.

Este aspecto de los sueños no siempre se ha mantenido constantemente a la vista, aunque ya no se puede decir que se descuide el estudio de los sueños. Desde un punto de vista u otro, no solo por la secta religiosa que, al parecer, constituye una "Iglesia de los sueños" en Dinamarca, sino por investigadores tan cuidadosamente inquisitivos como los que han sido entrenados bajo la inspiradora influencia del profesor Stanley Hall, el sueño se estudia seriamente. Por lo tanto, no necesito disculparme por el hecho de que durante muchos años he tomado nota de vez en cuando y he registrado los detalles y circunstancias de sueños vívidos cuando pude estudiar su mecanismo inmediatamente al despertar, y que me he ocupado, no con las singularidades y maravillas del sueño —de las que, en verdad, sé poco o nada— sino con sus leyes y tendencias más simples y generales. Algunas de estas leyes y tendencias deseo exponer e ilustrar. El interés de tal tarea es doble. No solo nos revela un mundo arcaico de vastas emociones y pensamientos imperfectos, sino que, al ayudarnos a obtener un conocimiento claro de los procesos ordinarios del sueño, nos permite de antemano lidiar con muchos de los fenómenos extraordinarios de los sueños, a veces presentados a nosotros por personas amantes de las maravillas como asombrosamente misteriosas, si no sobrenaturales. El análisis cuidadoso de los simples sueños ordinarios con frecuencia nos da la clave de estos sueños anormales.

Quizás la tendencia principal y más frecuente en el mecanismo del sueño es aquella por la cual las impresiones aisladas de la vida de vigilia fluyen juntas en los sueños para soldarse en un todo. Entonces se produce, en el sentido más estricto, una confusión. Por ejemplo, una señora que en el transcurso del día ha admirado a un buen bebé y ha comprado un gran pez para cenar, sueña con horror y sorpresa con encontrar un bebé completamente desarrollado en un gran bacalao. La confusión puede ser más remota, incorporando ideas abstractas y sin referencia a impresiones recientes. Así soñé que mi esposa me estaba exponiendo una teoría según la cual la sustitución de tejas por pizarras en los techos había estado acompañada e íntimamente asociada con la creciente disminución de la delincuencia en Inglaterra. En medio de la oposición bastante despectiva de mi esposa, me opuse a esta teoría, señalando lo pintoresco de las baldosas, su baratura, mayor comodidad tanto en invierno como en verano, pero al mismo tiempo se me ocurrió como una curiosa coincidencia que las baldosas tuvieran un tinte sanguinario, sugerente de sed de sangre criminal. Apenas necesito decir que esta extraña teoría nunca se había sugerido a mis pensamientos cuando estaba despierto. Sin embargo, existía un vínculo real en la confusión —el enrojecimiento— y es un punto digno de mención, de gran importancia en la interpretación de los sueños, que ese vínculo, aunque claramente activo desde el principio, permaneció subconsciente hasta el final del sueño, cuando se presentó como una coincidencia completamente nueva.

El mejor símil para el mecanismo de los fenómenos oníricos más habituales es la linterna mágica. Nuestros sueños son como visiones disolventes en las que el proceso de disolución se lleva a cabo con mayor rapidez o lentitud, pero siempre ininterrumpidamente, de modo que, en cualquier momento, se presentan dos (a menudo más) imágenes incongruentes a la conciencia que se esfuerza por hacer una sola, a veces tiene éxito y a veces se desconcierta. O podemos decir que el problema presentado a la conciencia onírica se parece a ese experimento en el que los psicólogos pronuncian tres palabras totalmente desconectadas y requieren que el sujeto las combine a la vez en una oración conectada. Es innecesario agregar que tales analogías no indican la sutil complejidad del aparato que opera en la fabricación de los sueños.

Es la presencia de la contienda a la que acabo de referirme entre grupos de imágenes aparentemente irreconciliables, en el esfuerzo por

superar el escepticismo crítico de la conciencia dormida —un escepticismo débil, puede ser, pero, como mucha gente parece no reconocer, un escepticismo real— que a menudo muestran los impresionantes efectos emocionales de los sueños. A veces sucede que dos grupos irreconciliables de impresiones alcanzan la conciencia dormida, uno procedente de un estrato reciente de recuerdos y el otro de un estrato más antiguo. Una forma típica de este fenómeno ocurre a menudo en nuestros sueños de amigos muertos. El profesor Sully comenta que en los sueños de los muertos "la conciencia del hecho de la muerte desaparece por completo, o se reduce a una vaga sensación de algo deliciosamente maravilloso en la presencia restaurada". Eso, sin embargo, como he mostrado en otra parte [23], no es el proceso típico de soñar con los muertos; aunque en los sueños posteriores de quienes ven a menudo a sus amigos muertos durante el sueño, el proceso se abrevia y la presencia del amigo se acepta sin lucha, un punto muy interesante, ya que tiende a mostrar que en los sueños, como en el estado hipnótico, el recuerdo de estados de conciencia similares anteriores persiste, y la ilusión se ve reforzada por la repetición.

En los sueños típicos de un amigo muerto hay una lucha entre esa corriente de recuerdos recientes que lo representa como muerto y esa corriente más antigua que lo representa como vivo. Estas dos corrientes son causadas inevitablemente por el hecho de la muerte, que establece una barrera entre ellas y hace que un conjunto de recuerdos sea incongruente con el otro conjunto. En los sueños no podemos ordenar nuestros recuerdos cronológicamente, pero estamos perpetuamente razonando y esforzándonos por ser lógicos. En consecuencia, las dos corrientes conflictivas de recuerdos se rompen entre sí en un conflicto inquietante, y la conciencia dormida se esfuerza por proponer alguna teoría que las reconcilie. Las teorías más frecuentes son, como he descubierto, o que la noticia de la muerte del amigo era totalmente falsa, o que había sido enterrado vivo por error, o bien que,

[23] On dreaming of the dead. *Psychological Review*, septiembre de 1895. En este artículo informé de varios casos que mostraban la naturaleza y evolución de los sueños relacionados con amigos muertos. Desde entonces he recibido pruebas de varios amigos y corresponsales, científicos y no científicos, de ambos sexos, que confirman mi creencia en una frecuencia de este tipo de sueños. El profesor Binet (*L'Année Psychologique*, 1896) también ha presentado un caso en apoyo de mi punto de vista y está buscando más pruebas.

habiendo muerto realmente, su alma ha vuelto a la tierra por un breve espacio de tiempo. El conflicto mental y emocional que involucran tales sueños los vuelve muy vívidos. Causan una profunda impresión incluso después de despertar, y para algunas personas sensibles son demasiado sagradas para hablar de ellas. Incluso un pensador tan cauteloso y escéptico como Renan, cuando, después de la muerte de su amada hermana Henriette, soñó más de una vez que la habían enterrado viva, y que escuchó su voz llamándolo desde su tumba, tuvo que calmar sus horribles sospechas por la consideración de que había sido atendida por médicos experimentados. En las mentes menos equilibradas, y más especialmente en las etapas primitivas de la civilización, apenas podemos dudar de que tales sueños, que descansan sobre la base de la conciencia, hayan tenido una poderosa influencia para persuadir al hombre de que la muerte no es más que un hecho pasajero. y que el alma es independiente del cuerpo. No deseo afirmar que sean suficientes para originar la creencia [24].

Mientras que los sueños se forman a menudo por la unión de imágenes más o menos congruentes por una actividad dormida débil pero aún inteligente, otro factor se encuentra en el vacilante, involuntario y perpetuo mero cambio sin sentido de la imagen del sueño. La concentración que es posible durante el sueño siempre revela un movimiento cambiante, oscilante e incierto de la visión que tenemos ante nosotros. Estamos, por así decirlo, leyendo un cartel al anochecer o adivinando los nombres de las estaciones mientras nuestro tren expreso pasa por las letras pintadas. Cualquiera que alguna vez haya estado sujeto a la imaginería hipnagógica que a veces se ve en el estado de semi-vigilia, o que alguna vez haya tomado mescal, sabe que es absolutamente imposible fijar una imagen. Es este factor

---

[24] En Japón, las historias del regreso de los muertos son muy comunes. Lafcadio Hearn da una contada por un japonés que se parece mucho al tipo de sueño del que estoy hablando. "Un amante decide suicidarse en la tumba de su amada. Él encuentra su tumba y se arrodilla ante ella y ora y llora, y le susurra lo que está a punto de hacer. Y de repente escucha su voz gritarle 'Anata!' y siente su mano sobre la suya; y se vuelve y la ve arrodillada a su lado, sonriente y hermosa como la recuerda, solo un poco pálida. Entonces su corazón da un salto de tal manera que no puede hablar por el asombro y la duda y la alegría de ese momento. Pero ella dice: "No lo dudes, soy realmente yo. No estoy muerta. Todo fue un error. Me enterraron porque mis padres pensaron que estaba muerta, enterrada demasiado pronto. Sin embargo, ves que no estoy muerta, no soy un fantasma. Soy yo; ¡no lo dudes!"'.

en los sueños el que hace que tan a menudo desconcierten nuestro análisis. Además del mero, por así decirlo, fluir mecánico de imágenes e ideas, y de la forma más o menos inteligente de moldearlas en un todo, hay una falla en la atención dormida para fijar definitivamente el resultado final, una falla que en sí misma evidentemente, puede servir para continuar el proceso del sueño sugiriendo nuevas imágenes y combinaciones. Una vez soñé que estaba con un médico en su consulta y vi en su mano una nota de un paciente que decía que los médicos eran tontos y no le hacían ningún bien, pero que últimamente se había tomado una selvdrolla, recomendada por un amigo, y le había hecho más bien que cualquier otra cosa, así que por favor le enviara un poco más. Vi la nota claramente, no siendo consciente de haberla leído palabra por palabra, sino sólo de su significado mientras la miraba; la única palabra que en realidad parecía ver, letra por letra, era el nombre de la droga, y eso cambiaba y fluctuaba bajo mi visión mientras la miraba, la impresión final era selvdrolla. El médico sacó de un estante un frasco que contenía un fluido oleaginoso de color amarillo brillante y vertió un poco, comentando que últimamente había ganado popularidad, especialmente en los trastornos del ácido úrico, pero que era extremadamente caro. Expresé mi sorpresa, nunca antes había oído hablar de él. Luego, de nuevo para mi sorpresa, vertió bastante copiosamente de la botella en un plato de comida, diciendo, en explicación, que era agradable de tomar y no peligroso. Este era un sueño matutino vívido, y al despertar no tuve dificultad en detectar la fuente de sus diversos detalles menores, especialmente una nota recibida la noche anterior y que contenía una figura dudosa, cuya naturaleza precisa había usado mi lente de bolsillo para determinar. Pero, ¿qué era selvdrolla, el elemento más vívido del sueño? Busqué en vano entre mis recuerdos recientes y casi había renunciado a la búsqueda cuando recordé una gran botella de aceite para ensalada que había visto en la mesa de la cena la noche anterior; de hecho, no se parece a la botella del sueño, sino que contiene un fluido exactamente similar. Selvdrolla era evidentemente una corrupción de *salad oil* "aceite de ensalada". Selecciono este sueño para ilustrar la incertidumbre de la conciencia del sueño, porque también ilustra al mismo tiempo el elemento de certeza en la *subconsciencia* del sueño. A lo largo de mi sueño permanecí, conscientemente, en total ignorancia en cuanto a la naturaleza real de selvdrolla, sin embargo, un elemento latente en la conciencia estaba todo el tiempo presentándose en imágenes cada vez más claras.

Si bien las confusiones de los sueños suelen ser la unión de corrientes de imágenes inconexas que, por así decirlo, provienen de partes muy remotas del sistema de memoria para atacar el estrecho foco que da forma a la conciencia, en algunos casos más raros las imágenes fusionadas son en realidad sugeridas por analogía y no son accidentales. Maury registra sucesiones de imágenes oníricas unidas por semejanzas verbales; he encontrado esos sueños raros, pero otras formas de asociación bastante comunes. Así, una vez soñé que estaba con un dentista que estaba a punto de extraer un diente de un paciente. Antes de aplicar las pinzas me comentó (al mismo tiempo prendiendo fuego a un paño perfumado al final de algo parecido a un palo de escoba para disipar el desagradable olor) que era el diente más grande que había visto en su vida. Cuando lo extrajo, descubrí que era enorme, en forma de caldero, con paredes de dos centímetros de grosor. Sacando de mi bolsillo una cinta métrica (como la que siempre llevo en la vida de vigilia), encuentro que el diámetro no es menor de sesenta centímetros; el interior era como una roca toscamente labrada, y dentro había algas marinas y crecimientos parecidos a líquenes. El tamaño del diente me pareció grande, pero no extraordinariamente. Es bien sabido que el dolor en los dientes o las manipulaciones del dentista hacen que esos órganos parezcan de una extensión extravagante; en los sueños esta tendencia gobierna sin control; así, una amiga soñó una vez que unos ratones jugaban en una cavidad de su diente. Pero para el sueño citado en primer lugar no conocía un origen dental; surgió única o principalmente de un paseo durante la tarde anterior entre las rocas de la costa de Cornwall durante la marea baja, y la analogía fantástica, que no se le había ocurrido a la conciencia despierta, fue sugerida durante el sueño.

El siguiente sueño ilustra una asociación de un orden bastante diferente: me imaginaba que estaba sentado en una ventana, en lo alto de una casa, escribiendo. Cuando levanté la vista de mi mesa, vi, con todas las emociones que naturalmente acompañaban tal visión, una mujer con su camisón aparecer en una ventana elevada a cierta distancia y tirarse al suelo. Seguí escribiendo, sin embargo, y descubrí que en el curso de mi trabajo literario —no tengo claro su naturaleza precisa— lo siguiente que tenía que hacer era describir exactamente una escena como la que acababa de presenciar. Me quedé sumamente perplejo ante una coincidencia tan extraordinaria: me pareció completamente inexplicable. Tales sueños, que

duplican las imágenes en un nuevo medio sensorial, son bastante comunes en mí en todos los casos, aunque no puedo explicarlos fácilmente. La asociación no es tanto de analogía como de medios sensoriales, en este caso la imagen visual se convierte en una imagen motora verbal. En otros casos, una escena se ve primero como en la realidad y luego en una imagen. Es interesante observar el profundo asombro con el que la conciencia dormida percibe tan simple reduplicación.

A veces sucede que la imagen confusa de los sueños incluye elementos extraídos de recuerdos olvidados, es decir, que la conciencia dormida puede recurrir a impresiones débiles del pasado que la conciencia despierta no puede alcanzar. Este es un tipo de sueño muy importante debido a su relación con la explicación de ciertos fenómenos oníricos que a veces se nos pide que nos postramos ante ellos como sobrenaturales. Puedo ilustrar lo que quiero decir con el siguiente caso muy instructivo. Me desperté recordando los elementos principales de un sueño bastante vívido: me había imaginado en una gran casa antigua, donde los muebles, aunque de buena calidad, eran antiguos y las sillas amenazaban con ceder cuando uno se sentaba en ellas. El lugar pertenecía a Sir Peter Bryan, un anciano caballero que iba acompañado de su hijo y su nieto. Se planteó la cuestión de que le comprara el lugar, y elogié mucho la apariencia juvenil del anciano, y fingí absurdamente no saber quién era el abuelo y cuál el nieto. Al despertar, me dije a mí mismo que se trataba de un sueño puramente imaginativo, que no había sido sugerido por ninguna experiencia definida. Pero cuando comencé a recordar los incidentes insignificantes del día anterior, me di cuenta de que ese estaba lejos de ser el caso. Lejos de que el sueño hubiera sido un puro esfuerzo de imaginación, descubrí que cada elemento diminuto podía rastrearse hasta alguna fuente separada. El solo nombre de sir Peter Bryan me desconcertó por completo; ni siquiera podía recordar que en ese momento hubiera oído hablar de alguien llamado Bryan. Abandoné la búsqueda y tomé notas del sueño y sus fuentes. Apenas lo había hecho cuando me topé con un volumen de biografías que había hojeado descuidadamente el día anterior. Descubrí que contenía, entre otras, las vidas de Lord *Peter*borough y George *Bryan* Brummel. Ciertamente había visto esos nombres el día anterior; sin embargo, antes de tomar el libro una vez más, me habría resultado imposible recordar el nombre exacto de Beau Brummel, y debería haberme inclinado a decir que nunca había escuchado el nombre de Bryan. Repito que considero

esto, psicológicamente, un sueño sumamente instructivo. Rara vez sucede (aunque podría dar uno o dos ejemplos más de la experiencia de amigos) que podamos demostrar de manera tan clara y definitiva la presencia de un recuerdo olvidado en un sueño; en el caso de los viejos recuerdos suele ser imposible. Dio la casualidad de que el recuerdo olvidado que en este caso resurgió a la conciencia dormida fue un hecho sin importancia para mí ni para nadie más. Pero si hubiera sido el paradero de una escritura perdida o una gran suma de dinero, y hubiera podido declarar, como en este caso, que la impresión recibida en mi sueño nunca había existido, que yo supiera, en la conciencia de vigilia, y sin embargo si declarara mi fe en que el sueño probablemente tenía una explicación simple y natural, en cada lado me dirían sarcásticamente que no hay credulidad que se compare con la credulidad del escéptico.

Las emociones profundas de la vida de vigilia, las preguntas y los problemas sobre los que derramamos nuestra principal energía mental voluntaria, no son las que normalmente se presentan de inmediato a la conciencia del sueño. En lo que concierne al pasado inmediato, son sobre todo las insignificantes, las incidentales, las impresiones "olvidadas" de la vida cotidiana las que reaparecen en nuestros sueños. Las actividades psíquicas que se despiertan más intensamente son las que duermen más profundamente. Si preservamos la imagen común de la "corriente de la conciencia", podríamos decir que los graves hechos de la vida se hunden demasiado profundamente en la inundación para reaparecer de inmediato en la calma del reposo, mientras la mera luz y las boyantes bagatelas de la vida, arrojadas descuidadamente durante el día, salen de inmediato a la superficie, para bailar, mezclarse y evolucionar de maneras que esta imagen familiar de "la corriente de la conciencia" no nos ayudará más a imaginar.

Hasta ahora he estado discutiendo sólo uno de los grandes grupos en los que se pueden dividir los sueños. La mayoría de los investigadores de los sueños están de acuerdo en que hay dos grupos de este tipo, uno que tiene su base en los recuerdos y el otro se basa en sensaciones físicas reales experimentadas en el momento de soñar e interpretadas por la conciencia dormida. Se han dado varios nombres a estos dos grupos; Sully, por ejemplo, los denomina centrales y periféricos. Quizás los mejores nombres, sin embargo, son los adoptados por la señorita Calkins, quien llama al primer grupo representativo, al segundo grupo presentativo.

Todos los escritores sobre los sueños han descripto sueños presentativos, y no cabe duda de que las impresiones recibidas durante el sueño de cualquiera de los sentidos externos pueden servir como base para los sueños. Solo necesito registrar un ejemplo para ilustrar este grupo principal y más obvio de sueños presentativos. Soñé que estaba escuchando una interpretación de la creación de Haydn, la parte orquestal principal de la interpretación parecía consistir principalmente en la representación muy realista del canto de los pájaros, aunque no pude identificar la nota de ningún pájaro en particular. Luego siguieron solos de cantantes masculinos, a quienes vi, especialmente uno que me llamó la atención cantando al final con una voz apenas audible. Al despertar, la fuente del sueño no fue obvia de inmediato, pero pronto me di cuenta de que era el canto de un canario en otra habitación. Nunca había escuchado la Creación de Haydn, excepto en fragmentos, ni había pensado en ella en ningún período reciente; su reputación en cuanto a la representación realista de los sonidos naturales había provocado evidentemente que la conciencia dormida la presentara como una explicación plausible de los sonidos oídos, y los centros visuales habían aceptado la teoría.

Es un hecho familiar que las sensaciones internas también forman una base frecuente de los sueños. Todos los órganos internos, cuando están alterados, dilatados o excitados, pueden inducir sueños, y especialmente ese tipo de ensueño agravado que llamamos pesadilla. Este hecho es tan conocido que estos sueños suelen descartarse sin más análisis. Sin embargo, es un error descartarlos, pues parece probable que sea precisamente aquí donde podamos encontrar el campo más instructivo de la psicología del sueño. Debido al efecto profundamente emocional de tales sueños, son muy interesantes de estudiar, pero este mismo elemento de emoción los convierte en objetos de estudio algo oscuros. No me atrevo a ofrecer con absoluta certeza una o dos sugerencias novedosas que las experiencias oníricas me han llevado a considerar probables.

Los sueños de volar se han registrado con tanta frecuencia —desde la época de San Jerónimo, quien menciona que estaba sujeto a ellos— que se puede considerar con justicia que constituyen una de las formas más comunes de soñar. Toda mi vida, me parece, he tenido a intervalos tales sueños en los que me imaginaba rítmicamente saltando en el aire y sostenido en el aire. Estos sueños, en todo caso, para mí, generalmente no se recuerdan

inmediatamente al despertar (lo que parece indicar que dependen de una causa que no suele entrar en acción al final del sueño), pero dejan tras de sí un vago pero profundo sentido de creencia en su realidad y razonabilidad [25]. Varios escritores han intentado explicar este fenómeno familiar. Gowers considera que una contracción espontánea del músculo estapedio del oído durante el sueño provoca una sensación de caída. Stanley Hall, que desde la infancia ha soñado con volar, argumenta audazmente que tenemos aquí "un leve eco atávico que recuerda al mar primigenio"; y que esos sueños son en realidad supervivencias, vestigios psíquicos, que nos remontan al pasado lejano, en el que los antepasados del hombre no necesitaban pies para nadar o flotar. Tal teoría puede estar de acuerdo con la profunda convicción de realidad que acompaña a tales sueños, aunque esto puede explicarse de manera más simple, incluso por mera repetición, como ocurre con los sueños de los muertos; pero es una teoría bastante arriesgada, y me parece infinitamente más probable que tales sueños sean una mala interpretación de sensaciones internas reales. Mi propia explicación fue sugerida inmediatamente por el siguiente sueño. Soñé que estaba viendo a una niña acróbata, con el traje apropiado, que se elevaba rítmicamente a una gran altura en el aire y luego caía, sin tocar el suelo, aunque cada vez se acercaba bastante a él. Por fin cesó, exhausta y sudorosa, y hubo que llevarla. Sus movimientos no estaban controlados por un mecanismo y, aparentemente, yo no consideraba que el mecanismo fuera necesario. Fue un sueño vívido y me desperté con una clara sensación de opresión en el pecho. Al tratar de dar cuenta de este sueño, que no se basaba en ningún recuerdo, se me ocurrió que probablemente tenía aquí la clave de un gran grupo de sueños. El rítmico ascenso y descenso del acróbata era simplemente la objetivación del rítmico ascenso y descenso de mis propios músculos respiratorios bajo la influencia de una leve y desconocida opresión física, y esta opresión se tradujo además en una condición de sudor y agotamiento en la niña. Así como se registra que

[25] Muchos santos (Santa Ida, de Lovaina, por ejemplo) reclamaron el poder de elevarse en el aire, y uno se pregunta si esta fe no puede estar basada en experiencias de sueños mal traducidas por un cerebro desordenado. M. Raffaelli, el eminente pintor francés, que está sujeto a estas experiencias dormidas de flotar en el aire, confiesa que son tan convincentes que ha saltado de la cama al despertar y ha intentado repetir la experiencia. "No necesito decirles —agrega— que nunca he podido tener éxito".

un hombre con una enfermedad cardíaca soñaba habitualmente con caballos sudorosos y jadeantes que subían colina arriba. Recordemos también la curiosa sensación de que el cuerpo se transforma en un inmenso fuelle que suele ser la última sensación que se siente antes de la inconsciencia producida por el óxido nitroso. Cuando estamos acostados hay un real y rítmico ascenso y descenso del tórax y el abdomen, centrado en el diafragma, una serie de oscilaciones que en ambos extremos sólo están limitadas por el aire. Además, en esta posición tenemos que reconocer que todo el organismo interno (los sistemas circulatorio, nervioso y otros) están equilibrados de manera diferente de lo que están en la posición erguida, y que una alteración del equilibrio interno siempre acompaña a la caída. Además, es posible que la mala interpretación se confirme a la conciencia dormida por sensaciones externas, por la ausencia de la presión táctil producida por botas en los pies, o el contacto del suelo con las suelas; somos al mismo tiempo conscientes del movimiento y conscientes de que las plantas de los pies están en contacto sólo con el aire. Así, en el sueño normal, se puede decir que las condiciones son siempre favorables para producir sueños de volar o flotar en el aire, y cualquier alteración torácica leve, incluso en personas sanas, que surja de los pulmones, el corazón o el estómago, y sirva para traer estas condiciones a la conciencia dormida, pueden determinar tal sueño.

Hay otra clase común de sueños que, me parece bastante evidente, también debe encontrar su explicación psicológica principalmente en las sensaciones viscerales: me refiero a los sueños de asesinato. Muchos psicólogos se han referido con profunda preocupación a la facilidad y la prevalencia del asesinato en los sueños, a veces como una prueba de la innata maldad de la naturaleza humana que se manifiesta en la libertad del sueño, a veces como evidencia de un regreso atávico a los modos de sentir de nuestros antepasados, donde la fina capa de civilización se quita durante el sueño. Maudsley y Mme. de Manacéïne, por ejemplo, encuentran evidencia en tales sueños de un retorno a modos primitivos de sentimiento. Bien puede ser que haya algún elemento de verdad en este punto de vista, pero incluso si es así, todavía tenemos que dar cuenta de la producción de tales sueños. Para ello debemos, al menos en parte, recurrir al resultado lógico de las confusiones oníricas, por lo que, por ejemplo, una dama que ha trinchado un pato en la cena puede despertar unas horas más tarde exhausta por el esfuerzo imaginario de cortar la cabeza de su marido. Pero creo que podemos

encontrar evidencia de que el sueño de un asesinato es a menudo una deducción falsamente lógica de sensaciones anormales viscerales y especialmente digestivas.

Puedo ilustrar esos sueños con el siguiente ejemplo: Una señora soñó que su esposo la llamaba aparte y le decía: "Ahora, no grites ni hagas un escándalo; te voy a decir algo. Tengo que matar a un hombre. Es necesario, para sacarlo de su agonía". Luego la llevó a su estudio y le mostró a un joven tendido en el suelo con una herida en el pecho y cubierto de sangre. "¿Pero cómo lo harás?" preguntó ella. "No importa —respondió— déjamelo a mí". Cogió algo y se inclinó sobre el hombre. Se volvió a un lado y escuchó un horrible gorgoteo. Entonces todo terminó. "Ahora —dijo— debemos deshacernos del cuerpo. Quiero que mandes a buscar el carro de Fulano de tal y le digas que deseo conducirlo". Llegó el carro. "Debes ayudarme a convertir el cuerpo en un paquete —le dijo a su esposa—. Dame un montón de papel marrón". Lo convirtieron en un paquete y, con terrible dificultad y esfuerzo, la esposa ayudó a su esposo a bajar el cuerpo por las escaleras y subirlo al carrito. En cada etapa, sin embargo, ella le presentó las dificultades de la situación. Pero él respondió descuidadamente a todas las objeciones, dijo que llevaría el cuerpo al páramo, entre las piedras, quitaría el papel marrón y la gente pensaría que el hombre asesinado se había suicidado. Se marchó y pronto regresó con el carro vacío. "¿Qué es esta sangre en mi carro?" preguntó el hombre a quien pertenecía, mirando dentro. "Oh, eso es sólo pintura", respondió el marido. Pero la soñadora había estado siempre llena de aprensión por miedo a que se descubriera el hecho, y lo último que podía recordar, antes de despertar aterrorizada, era mirar por la ventana a una gran multitud que rodeaba la casa con gritos de "¡Asesino!" y amenazas.

Esta tragedia, con su aire casi isabelino, se construyó a partir de algunas impresiones comunes recibidas durante el día anterior, ninguna de las cuales contenía ninguna sugerencia de asesinato. El elemento trágico parece haberse debido por completo a las influencias psíquicas de la indigestión que surge de una cena de faisán. Para explicar nuestra opresión durante el sueño, la conciencia dormida asume causas morales que, por sí solas, le parecen tener la gravedad suficiente para ser la causa adecuada de las inmensas emociones que estamos experimentando. Incluso en nuestros estados de vigilia y plena conciencia, nos inclinamos a dar preferencia a las causas morales sobre las físicas, independientemente de la justicia de

nuestras preferencias. En nuestros estados de sueño esta tendencia es exagerada, y el reino de las causas puramente morales no se ve perturbado ni siquiera por una sugerencia de mera causalidad física.

Ciertamente, no hay una excitación emocional más profunda durante el sueño que la que surge de un estómago alterado o distendido, y se refleja en el sistema neumogástrico por el corazón acelerado y la respiración impedida [26]. Por lo tanto, somos arrojados a un estado de agitación emocional desinhibida, un estado de agonía y terror como el que rara vez o nunca alcanzamos durante la vida de vigilia. La conciencia dormida, con los ojos vendados y torpemente, presa de estas olas masivas desde abajo, y buscando desesperadamente alguna explicación, salta a la idea de que solo el intento de escapar de algún peligro terrible o la conciencia culpable de algún crimen terrible puede explicar este inmenso alboroto emocional. Así, el sueño está impregnado de una convicción que la emoción continuada sirve para sustentar. No experimentamos — parece más simple y razonable concluir — el terror porque pensamos que hemos cometido un crimen, sino que creemos que hemos cometido un crimen porque experimentamos el terror. Y el hecho de que en tales sueños estemos mucho más preocupados por escapar de los resultados del crimen que por cualquier agonía de remordimiento no se debe, como algunos han pensado, a nuestra innata indiferencia hacia el crimen, sino simplemente al hecho de que nuestro estado emocional nos sugiere un escape activo del peligro en lugar del dolor más pasivo del remordimiento. Así, nuestros sueños atestiguan el hecho de que nuestra inteligencia a menudo no es más que una herramienta en manos de nuestras emociones [27].

Con frecuencia he tenido ocasión de referirme a la objetivación de sensaciones subjetivas como un fenómeno del sueño. De hecho, es un fenómeno tan frecuente y tan importante que necesita más referencias. En la histeria (que por algunas de las autoridades más recientes, como Sollier, se considera una especie de sonambulismo), en la "posesión demoníaca" y en muchos otros fenómenos anormales, es bien sabido que hay, por así decirlo,

[26] Sin embargo, otros dolores y molestias (dolor de muelas, por ejemplo) pueden dar lugar a sueños de asesinato.

[27] Se puede agregar que también presentan evidencia —a la que creo que no se ha llamado previamente la atención— en apoyo de la teoría de James-Lange o fisiológica de la emoción, según la cual el elemento del cambio corporal en la emoción es la causa y no el resultado de la emoción.

una duplicación de personalidad; el ego se divide en dos o más partes, cada una de las cuales puede actuar como una personalidad separada. La literatura de la psicología mórbida está llena de casos extraordinarios y variados que muestran esta escisión de la personalidad. Pero suele olvidarse que en los sueños la duplicación de la personalidad es un fenómeno normal y constante en todas las personas sanas. Al soñar podemos dividir nuestro cuerpo entre nosotros y otra persona. Así, un amigo médico soñó que en una conversación con una paciente encontró su mano apoyada en la rodilla de ella y no podía quitarla; despertando horrorizado de esta situación poco profesional, encontró su propia mano firmemente agarrada entre sus rodillas; la mano seguía siendo suya, la rodilla se había convertido en la de otra persona, la mano se reclamaba, en lugar de la rodilla, debido a su mayor sensibilidad táctil. Una vez más, a veces objetivamos nuestras propias incomodidades físicas que sentimos durante el sueño en las emociones de otra persona, o incluso en algunas situaciones externas. Y, posiblemente, cada sueño en el que hay algún elemento dramático es un ejemplo de la misma escisión de personalidad; en nuestros sueños podemos experimentar vergüenza o confusión por la reprimenda o los argumentos de otras personas, pero las personas que administran la reprimenda o aplican el argumento seguimos siendo nosotros mismos.

Cuando consideramos que este proceso del sueño, con su perpetua dramatización de nuestra propia personalidad, ha estado sucediendo desde que el hombre ha sido hombre, y probablemente mucho más, porque es evidente que los animales sueñan, es imposible sobreestimar su inmensa influencia en la fe humana. Las concepciones primitivas de los hombres sobre la religión, la moral y muchos de los fenómenos más poderosos de la vida, especialmente los fenómenos más excepcionales, ciertamente han sido influenciadas por esta constante experiencia onírica. Es la explicación primitiva universal de los fenómenos psíquicos e incluso físicos anormales que alguna otra persona o espíritu está trabajando dentro del sujeto de la experiencia anormal. Ciertamente, soñar no es la única fuente de tales concepciones, pero difícilmente podrían haber resultado convincentes, y posiblemente nunca podrían haber surgido, en razas que estuvieran completamente desprovistas de experiencias oníricas. Gran parte de todo progreso en el conocimiento psicológico, y, de hecho, gran parte de la civilización misma, radica en darse cuenta de que lo aparentemente objetivo

es realmente subjetivo, que los ángeles y demonios y genios de todo tipo que parecían en un principio tomar posesión de la individualidad débil y vacía no son en sí mismos sino modos de acción de personalidades maravillosamente ricas y variadas. Pero en nuestros sueños volvemos al círculo mágico de la cultura primitiva, y nos encogemos y nos estremecemos ante la presencia de fantasmas imaginativos que se construyen a partir de nuestros propios pensamientos y emociones, y que en realidad son nuestra propia carne.

Hay otra característica general de los sueños que vale la pena señalar, porque generalmente no se reconoce su significado. En los sueños siempre estamos razonando. A veces se imagina que la razón está en suspenso durante el sueño. Lejos de ser este el caso, casi se puede decir que razonamos mucho más durante el sueño que cuando estamos despiertos. Que nuestro razonamiento sea malo, incluso absurdo, que ignore constantemente los hechos más elementales de la vida de vigilia, apenas influye en la cuestión. Todo soñar es un proceso de razonamiento. Esa ingeniosa confusión de ideas e imágenes a la que al principio me referí como el rasgo más constante del mecanismo del sueño no es más que un proceso de razonamiento, un esfuerzo perpetuo por argumentar armoniosamente los datos absurdamente limitados e incongruentes presentes en la conciencia dormida. Binet, basando sus conclusiones en experimentos hipnóticos, ha determinado muy justamente que el razonamiento es la parte fundamental de todo pensamiento, la textura misma del pensamiento. Se basa en la percepción misma, que ya contiene todos los elementos del silogismo antiguo. Porque en toda percepción, como él muestra, hay una sucesión de tres imágenes, de las cuales la primera se fusiona con la segunda, que a su vez sugiere la tercera. Ahora bien, este establecimiento de nuevas asociaciones, esta construcción de imágenes que, como podemos convencernos fácilmente, es precisamente lo que tiene lugar en el sueño, es el razonamiento mismo. El razonamiento es una síntesis de imágenes sugeridas por el parecido y la contigüidad, de hecho, una especie de visión lógica, más intensa incluso que la visión real, ya que produce alucinaciones. Al razonamiento pueden finalmente reducirse todas las formas de actividad mental. La mente, como ha dicho Wundt, es algo que razona. Cuando aplicamos estas afirmaciones generales al sueño, podemos ver que todo el fenómeno del sueño es realmente el mismo proceso de formación de imágenes, basado en la semejanza y la contigüidad, que está en la base del razonamiento. Cada sueño es el resultado de este vigoroso y

amplio instinto de razonar. La supuesta "facultad imaginativa", considerada tan altamente activa durante el sueño, es simplemente el juego inevitable de esta lógica automática. La característica del razonamiento de los sueños es que es inusualmente malo, y esta maldad se debe principalmente a la ausencia de elementos de memoria que estarían presentes en la conciencia de vigilia, y a la ausencia de elementos sensoriales para frenar el falso razonamiento que sin ellos aparece para nosotros concluyente. Es decir, para recurrir a la excelente generalización que Parish ha aplicado elaboradamente a todas las formas de alucinación, hay un proceso de disociación mediante el cual los canales ordinarios de asociación se bloquean temporalmente y se preparan las condiciones para la formación de la alucinación. Como ha argumentado Parish, es en el sueño y en esos estados que se asemejan al sueño llamados hipnagógicos donde es más probable que ocurra una condición de disociación que conduce a la alucinación.

El siguiente sueño ilustra el papel que juega la disociación: una dama soñó que un conocido deseaba enviar una pequeña suma de dinero a una persona en Irlanda. Se ofreció precipitadamente a llevárselo a Irlanda. Al llegar a casa, comenzó a arrepentirse de su promesa, ya que el clima era extremadamente salvaje y frío. Empezó, sin embargo, a hacer preparativos para vestirse bien y fue a consultar a un amigo irlandés, quien le dijo que la tendrían que llevar flotando hasta Irlanda en una canasta de cangrejos. Al regresar a casa discutió a fondo el asunto con su esposo, quien pensó que sería una locura emprender un viaje así, y finalmente lo abandonó, con gran alivio. En este sueño —cuyos elementos podían explicarse todos— se cerró la asociación entre el envío de dinero y los giros postales que se le ocurriría de inmediato a la conciencia despierta; la conciencia fue presa de las sugerencias que le llegaron, pero sobre la base de estas sugerencias razonó y concluyó con bastante sagacidad. Los fenómenos del sueño proporcionan una deliciosa ilustración del hecho de que el razonamiento, en su forma tosca, es sólo la forma más cruda y elemental de operación intelectual, y que las formas más sutiles de pensar sólo se vuelven posibles cuando controlamos esta tendencia de la razón. "Todo el pensamiento del mundo —como dice Goethe— no nos conducirá al pensamiento".

Es en características como éstas —a la vez primitivas, infantiles y locas— donde podemos encontrar el encanto de soñar. En nuestra vida emocional dormida nos parecemos mucho más a nosotros mismos que en

nuestra vida intelectual dormida. Es un error imaginar que nuestros instintos morales y estéticos quedan abolidos en los sueños; a menudo se debilitan, pero de ninguna manera se eliminan. Tal resultado es natural cuando recordamos que nuestras emociones e instintos son más primitivos y están menos bajo el dominio de los sentidos externos que nuestras ideas. Sin embargo, en ambos aspectos, nos quedamos un paso atrás en nuestros sueños. La intensidad emocional, la lógica absurda, la tendencia a la personificación —casi todos los puntos a los que me he referido para caracterizar nuestros sueños— son características del niño, el salvaje y el loco. El tiempo y el espacio se aniquilan, la gravedad se suspende y somos llevados con alegría en el aire, por así decirlo, en los brazos de los ángeles; entramos en una comunión más profunda con la naturaleza, y en sus sueños un hombre escuchará los argumentos de su perro con tan poca sorpresa como Balaam escuchó los reproches de su asno. Las limitaciones inesperadas de nuestro mundo de sueños, la exclusión de tantos elementos que están presentes incluso inconscientemente en la vida de vigilia, imparten una espléndida libertad y facilidad a las operaciones intelectuales de la mente dormida, y un romance extravagante, una tragedia conmovedora, a nuestras emociones. "Nunca ha conocido la felicidad —dijo Lamb, hablando de su propia experiencia— quien nunca ha enloquecido". Y hay muchos que saborean en sueños una felicidad que nunca conocen cuando están despiertos. En los momentos de vigilia de nuestra compleja vida civilizada, siempre estamos en un estado de suspenso que imposibilita todas las grandes conclusiones; la multiplicidad de los hechos de la vida, siempre presentes en la conciencia, restringe el libre juego de la lógica (salvo ese feliz soñador, el matemático) y envuelve la mayor parte de nuestros dolores y casi todos nuestros placeres de infinitas calificaciones; estamos atados a una sobria mansedumbre. En nuestros sueños se aflojan los grilletes de la civilización y conocemos el terrible gozo de la libertad.

Al mismo tiempo, son estas características las que hacen que los sueños sean un tema apropiado de estudio serio. No fue hasta el presente siglo que se reconoció la importancia psicológica del estudio de la locura. Tan reciente es el estudio de la mente salvaje que los investigadores que han echado sus cimientos aún viven. La investigación sistemática de los niños recién comenzó ayer. Hoy nuestros sueños comienzan a parecernos un tema de estudio aliado, en la medida en que revelan dentro de nosotros un medio

de entrar con simpatía en ideas y actitudes emocionales pertenecientes a estados de conciencia estrechos o mal adaptados que de otro modo ahora no podemos experimentar. Y tienen este valor adicional, que nos muestran cuántos fenómenos anormales —posesión, doble conciencia, memoria inconsciente, etc.— que a menudo han llevado a los ignorantes e incautos a muchas conclusiones extrañas, realmente tienen una explicación simple en la experiencia normal y saludable de todos nosotros durante el sueño. Aquí, también, es cierto que nosotros mismos y nuestras creencias somos, hasta cierto punto, "la materia de la que están hechos los sueños".

> *La evolución armoniosa y equitativa del hombre, dice el presidente Dabney, de la Universidad de Tennessee, "no significa que todo hombre deba ser educado como sus compañeros. La armonía está dentro de cada individuo. La comunidad más educada es aquella en la que cada individuo ha alcanzado el máximo de sus posibilidades en la dirección de sus peculiares talentos y oportunidades".*

Havelock Ellis

La psicología del rojo — 1900

Artículo de Havelock Ellis publicado en
Popular Science Monthly – Vol. 57 – agosto 1900

Entre todos los colores, el tono más emotivo sin duda pertenece al rojo. La antigua observación sobre la semejanza del escarlata con las notas de una trompeta se ha repetido a menudo, aunque probablemente no la conoció la joven japonesa que, al escuchar a un niño cantar con una fina voz de contralto, exclamó: "La voz de ese niño es roja". Por un lado, el rojo es el color que los idiotas aprenden a reconocer más fácilmente; por otro lado, Kirchhoff, el químico, lo llamó el más aristocrático de los colores; Pouchet, el zoólogo, se inclinó a pensar que se trataba de un color aparte, que no tenía paralelo con ninguna otra sensación cromática, y recordó que el pigmento retiniano es rojo; Laycock, el médico, confesó que prefería los hermosos tintes rojos de una puesta de sol otoñal a los sonidos musicales o los sabores gustativos. Artistas más cautelosos que los hombres de ciencia al expresar tal preferencia —sabiendo que un color posee su virtud especial en relación con otros colores, y que todos son de una variedad infinita—fácilmente revelan, se puede notar a menudo, una predilección por el rojo al introducir en escenas en las que no es obvio, ya sea que recurramos a un gran paisajista como Constable o a un gran pintor de figuras como Rubens, quien, con el desarrollo de su genio, mostró una osadía aún mayor en la introducción de pigmentos rojos en su trabajo.

En todas partes del mundo, el rojo simboliza la emoción gozosa. A menudo, ya sea solo o en asociación con el amarillo, ocasionalmente con el verde, es el color afortunado o sagrado. En lugares tan separados como Francia y Madagascar, las prendas escarlatas fueron en un tiempo privilegio exclusivo de la familia real. Una gran variedad de colores simbolizan el duelo en diversas partes del mundo; blanco, gris, amarillo, marrón, azul, violeta, negro pueden usarse así, pero, hasta donde yo sé, el rojo nunca. En todas partes encontramos, una vez más, que los pigmentos y tintes rojos, y especialmente el ocre rojo, aparentemente son los primeros que se usaron al comienzo de la civilización, y que generalmente continúan siendo los preferidos incluso después de que se introducen otros colores. De hecho, hay una cuarta parte del mundo donde se puede decir que es el amarillo el color

favorito aliado del rojo, pero este último es el preferido en el resto. En una región cuyo centro es la península malaya y que incluye gran parte de China. Birmania y la costa inferior de la India, el amarillo es el color sagrado y preferido, pero este es el único distrito grande que nos presenta alguna excepción a la regla general, ya sea entre razas superiores o inferiores, y dado que el amarillo pertenece al mismo grupo que rojo, y pertenece a una parte vecina del espectro, incluso este fenómeno difícilmente puede decirse que choca seriamente con la uniformidad general [28].

Si nos dirigimos a Australia, adonde el antropólogo suele dirigirse para explorar algunos de los datos más primitivos y no perturbados de la cultura humana primitiva que aún están disponibles para su estudio, encontramos que la preferencia por el rojo está muy bien marcada. En tiempos de regocijo de las tribus de Port Mackay, comentó Curr, se pintan de rojo; en tiempos de duelo, blanco. Al describir las pinturas y grabados rupestres de los australianos, Mathews afirma que se utilizaron pigmentos rojos, blancos, negros y ocasionalmente amarillos, precisamente los cuatro pigmentos que Karl von den Steinen encontró en uso en Brasil central. El Prof. Baldwin Spencer y el Sr. Gillen, en su valioso trabajo sobre los nativos de Australia Central, han señalado el significado y la importancia del ocre rojo. Uno de los rasgos más llamativos y característicos, dicen, de los implementos y armas de los australianos centrales es la capa de ocre rojo con la que el nativo cubre todo menos su lanza y su arco. El cabello está engrasado y de color rojo ocre, y el ocre rojo es el rasgo más llamativo de la decoración en general. Durante siglos, el nativo de Australia se ha acostumbrado a frotar esta sustancia con regularidad sobre sus objetos más sagrados y luego sobre los objetos ordinarios.

Sin embargo, no es necesario ir tan lejos para ilustrar el uso primitivo del ocre rojo. Nuestros propios antepasados europeos siguieron exactamente los mismos métodos, y la mujer alemana de edades tempranas usó ocre rojo y amarillo para adornar su rostro y cuerpo, mientras que los hallazgos de la edad de hielo en Schussenquelle, descritos por Praas, incluían una pasta roja brillante (óxido de hierro con grasa de reno) evidentemente destinado a fines

---

[28] Otra excepción parcial la proporciona la tendencia a preferir el verde que se puede encontrar en ciertos países, ahora o antes mahometanos, como el norte de África y en gran parte España, que tienen un clima árido y más o menos desértico.

de adorno. Además, los primeros artistas de la época clásica tenían precisamente las mismas predilecciones por el color que los artistas aborígenes australianos. Rojo, blanco, negro y amarillo son los colores dominantes en la *Ilíada*, y Plinio menciona que los cuadros más antiguos fueron pintados en varios rojos, mientras que en una fecha posterior predominaron el rojo y el amarillo. También menciona que el amarillo era el color favorito de las mujeres para vestirse, y se usaba especialmente en los matrimonios, mientras que el rojo, al ser un color sagrado y apto para provocar alegría, se usaba en las fiestas populares, en forma de minio y cinabrio, para untar las estatuas de Júpiter.

Este reconocimiento casi universal del tono emocional peculiarmente intenso del rojo se refleja en el lenguaje. Las palabras de color de los pueblos civilizados e incivilizados se han investigado con resultados interesantes y, en general, notablemente armoniosos. Aquí sólo es necesario referirnos brevemente a ellos en la medida en que se relacionen con nuestro presente tema. Parece que en todos los países las palabras para los colores en el extremo rojo del espectro son de aparición más temprana, más definidas y más numerosas, que para los del extremo violeta. En el Níger parece que solo hay palabras de tres colores, rojo, blanco y negro, y todo lo que no es blanco o negro se llama rojo. La cuidadosa investigación de los nativos del Estrecho de Torres y Nueva Guinea por el Dr. W.I.R. Rivers, de la Expedición Antropológica de Cambridge, ha demostrado que en las islas Murray, Mabuiag y Kiwai había nombres definidos para el rojo, menos definidos para el amarillo, menos aún para el verde, mientras que no se pudo encontrar ningún nombre definido para el azul. De esta manera, a medida que pasamos de los colores de longitud de onda larga a los de longitud de onda corta, encontramos que la nomenclatura de color se vuelve regularmente menos definida. En las islas Kiwai y Murray se aplicó la misma palabra al azul y al negro, y en Mabuiag había una palabra (para el color del mar) que se podía aplicar al azul o al verde, mientras que los nativos australianos del río Fitzroy parecían limitarse a palabras para el rojo, el blanco y el negro. En una región vecina del norte de Queensland, el Dr. Walter Roth ha alcanzado resultados casi idénticos, las tribus tienen nombres distintos para el rojo y el amarillo, aplicados al ocre, mientras que el azul se confunde en la nomenclatura con el negro. En Brasil, una vez más, mientras que todas las tribus usan palabras separadas para rojo, amarillo, blanco y negro, solo una tenía una palabra para

azul y verde. Incluso un pueblo tan estético como los japoneses no tiene palabras generales para azul o verde, y aplican la misma palabra de color a un árbol verde y al cielo despejado.

Aquí nuevamente podemos rastrear fenómenos similares en Europa; la misma mayor primitividad, precisión y abundancia del vocabulario de colores en el extremo de onda larga del espectro se encuentra tanto entre los europeos como entre los salvajes más bajos. La vaguedad del vocabulario griego de colores, especialmente en el extremo violeta del espectro, ha dado lugar a mucha controversia. El latín era especialmente rico en sinónimos de rojo y amarillo, muy pobre en sinónimos de verde y azul. La lengua latina incluso tuvo que tomar prestada una palabra para azul del habla teutónica; *caeruleus* originalmente significaba oscuridad. Incluso en el siglo II d. C. Aulus Gellius, que conocía siete sinónimos de rojo y amarillo, apenas menciona el verde y el azul. Magnus ha señalado que la preferencia por los colores en el extremo violeta del espectro coincidió con la expansión del cristianismo, a lo que le debemos, él cree, que el amarillo dejó de ser popular y fue tratado con oprobio [29]. El inglés moderno da testimonio de que nuestros antepasados, como los poetas homéricos, se parecían a los aborígenes australianos al identificar el color del extremo de onda corta del espectro con la ausencia total de color, ya que 'azul' y 'negro' parecen ser etimológicamente la misma palabra.

En este punto nos encontramos con una pregunta interesante y que alguna vez fue muy debatida. Hace unos veinte años, los escritores que habían quedado impresionados por la deficiencia del vocabulario del color en el extremo de la longitud de onda corta del espectro, sostenían que el hombre primitivo en general, y el hombre helénico primitivo en particular, eran insensibles a los colores en ese extremo del espectro, e incapaces de distinguirlos. Sin embargo, tras la investigación de individuos pertenecientes a razas salvajes, pareció que no podía demostrarse una marcada inferioridad en la discriminación de color. Por lo tanto, quedó claro que el vocabulario vago y defectuoso para el azul y el verde debe deberse a alguna otra causa que no sea la percepción vaga y defectuosa, y que la sensación y la

[29] A este respecto, puedo mencionar que la preferencia por el verde, que, como he demostrado en otra parte ("The Color Sense in Literature", *Contemporary Review*, mayo de 1896), se desarrolló en la literatura inglesa con el surgimiento del puritanismo en el decimoséptimo siglo.

nomenclatura no eran lo suficientemente paralelas como para permitirnos discutir entre uno y otro.

Esa, en general, es una conclusión que todavía es válida. En todas partes del mundo se ha descubierto que la discriminación de colores, incluso entre los salvajes más bajos, es mucho más precisa que la nomenclatura de colores. Así, de una tribu africana bantú, la Mang'anja, la señorita Werner afirma que pueden discriminar todas las variedades de azul en las cuentas, pero llamarlas todas negras. El cielo es negro: también lo es cualquier artículo verde, marrón o gris, aunque un gris muy brillante cuenta como blanco. Violeta o morado es negro. El amarillo es rojo o blanco. Una palabra que a veces se supone que significa verde realmente significa crudo, inmaduro o incluso húmedo. Por lo tanto, los Mang'anja solo tienen tres colores: negro, blanco y rojo. En una región muy diferente, los Zulus, más avanzados en nomenclatura de colores, no solo tienen negro, blanco y rojo, sino una palabra que puede significar verde o azul, y otra que significa amarillo, beige o gris, o algún tono de marrón. Al mismo tiempo, ahora parece que los primeros escritores científicos sobre este tema no estaban del todo equivocados al afirmar que entre los salvajes hay algún fallo real de percepción en el extremo de onda corta del espectro, aunque se equivocaron al argumentar que estaba necesariamente involucrado en los defectos del vocabulario del color, y en imaginar que podría ser tan extenso como exigía esa hipótesis. Ahora parece que las conclusiones a las que llegó Hugo Magnus de Breslau, expresadas en 1883 en su estudio "Ueber Ethnologische Untersuchungen des Farbensinnes", responden justamente a los hechos. Basándose en gran medida en el examen de 300 Chukchis realizado por Almquist durante la Expedición Nordenskiold, Magnus concluyó que, aunque la visión del color de los incivilizados tiene el mismo rango de rojo a violeta que la de los civilizados y todos los colores generalmente pueden ser distinguidos, a veces hay un cierto embotamiento, una energía de sensación disminuida, en lo que respecta al verde y al azul, las ondas más cortas y refrangibles del espectro, mientras que los colores del otro extremo se perciben con mucha mayor viveza.

Stephenson, más recientemente, entre más de mil chinos, examinados en varios lugares, encontró solo un caso de daltonismo, pero una tendencia frecuente a confundir verde y azul y también azul y púrpura, mientras que la Dra. Adele Fielde, de Swatow, China, entre 1.200 chinos de

ambos sexos examinados por la prueba de lana de Thomson, encontraron que más de la mitad mezclaba verde y azul, y muchos incluso parecían ser bastante ciegos al violeta. Ernest Krause también ha argumentado que el hombre primitivo era más sensible al extremo rojo del espectro, por lo que se propuso obtener pigmentos rojos y adquirir nombres definidos para ellos, una explicación que Karl von den Steinen acepta para los fenómenos en los brasileños centrales. Las recientes investigaciones de Rivers en el Estrecho de Torres han confirmado las conclusiones de Magnus. Descubrió que, en correspondencia con el defecto de la terminología del color, aunque en un grado mucho menor, parecía haber un defecto real de visión para los colores de longitud de onda corta; al probar con lanas de colores, nunca se cometió ningún error con los rojos, pero los azules y los verdes se confundían constantemente, al igual que el azul y el violeta.

Incluso se puede argumentar que el mismo defecto existe en un grado menor no solo entre los pueblos de Asia oriental cuyo sentido estético está muy desarrollado, sino entre los europeos civilizados cuando se excluye por completo cualquier tipo de daltonismo. Esto fue observado hace mucho tiempo por Holmgren, quien comentó que algunas personas, aunque eran capaces de distinguir entre lanas azules y verdes cuando se colocaban juntas, podían llamar verde a la lana azul y azul a la verde, cuando las veían por separado. Magnus también mostró que tal incapacidad puede aparecer en una etapa muy temprana en algunas personas cuando la iluminación disminuye, aunque la percepción de rojo y amarillo permanece perfectamente distinta. Además, mostró que el azul y el verde a ciertas distancias suelen ser mucho más difíciles de reconocer que el rojo. La mayoría de las personas probablemente son conscientes de la dificultad para distinguir los pigmentos azules y verdes con luz disminuida y descubren que el azul se convierte fácilmente en negro. Para muchas personas, el violeta también parece ser simplemente una variedad de azul; la palabra en sí, podemos señalar, es reciente en nuestro idioma y juega un papel muy pequeño en nuestra literatura poética, y de hecho el color en sí, si excluimos rígidamente el púrpura, es extremadamente raro en la naturaleza. Es un hecho digno de mención a este respecto que en personas normales el sentido del color se puede educar fácilmente; esto no es meramente un hecho de observación diaria, sino que lo ha demostrado exactamente Féré, quien por medio de sus cajas cromoptoscópicas, que contienen soluciones coloreadas muy diluidas,

encontró que con la práctica era posible reconocer soluciones que antes parecían incoloras. También es de destacar que en la acromatopsia del histérico, como demostró Charcot y desde entonces ha confirmado Parimand, el orden en que los colores suelen desaparecer es violeta, verde, azul, rojo; a veces se encuentra el hecho paradójico de que el rojo dará una sensación luminosa en un campo visual contraído cuando ni siquiera el blanco da sensación luminosa. Esta persistencia de la visión roja en los histéricos es sólo un ejemplo de una predilección por el rojo que a menudo se ha observado como muy marcada entre los histéricos. El rojo también ejercía una gran fascinación sobre las víctimas de las histéricas epidemias medievales del tarantismo en Italia, mientras que las víctimas de la epidemia medieval alemana de la danza de San Vito se imaginaban sumergidas en un torrente de sangre que las obligaba a saltar.

Cabe señalar que se ha dicho que el rojo y quizás el amarillo son los únicos colores visibles en los sueños; esto posiblemente se deba a los vasos sanguíneos. Tal explicación es probable con respecto a las diversas sensaciones visuales subjetivas que constituyen un aura en la epilepsia, entre las cuales, como señala Gowers, se encuentran con mayor frecuencia el rojo y el amarillo rojizo. Féré ha notado además que en varios estados emocionales que se parecen un poco a la epilepsia, e incluso en la exaltación mística, el rojo puede verse subjetivamente. Simroth ha ido tan lejos como para argumentar que no solo el rojo es fundamental en la psicología del color humana, sino que en los organismos vivos en general, incluso como pigmento, el rojo es el color más primitivo, que dado que las algas en las mayores profundidades del mar son rojas es posible que el protoplasma al principio solo respondiera a rayos de longitud de onda larga, y que con un metabolismo incrementado los colores se diferenciaran, siguiendo el orden en el espectro.

Si es realmente el caso de que en la evolución de la raza la familiaridad con el extremo rojo del espectro se haya adquirido antes y más perfectamente que con el extremo violeta, y que el rojo y el amarillo causaron una impresión más profunda en el hombre primitivo que el verde y el azul, deberíamos esperar encontrar esta evolución reflejada en el desarrollo del individuo, y que el niño adquiriera más temprano una sensibilidad por el rojo, el naranja y el amarillo que por el verde, el azul y el violeta. Este parece ser realmente el caso. El estudio del sentido del color en los niños es, de hecho,

incluso más difícil que en los salvajes; y muchos investigadores probablemente han sucumbido a las falacias involucradas en este estudio. Sin duda, podemos explicar algunas discrepancias en los intentos de determinar los hechos de la percepción del color y la preferencia de color en los niños, mientras que sin duda también hay diferencias individuales que descartan el valor de los experimentos realizados con un solo niño. Sin embargo, algunas investigaciones cuidadosas y elaboradas, especialmente la de Garbini sobre 600 niños del norte de Italia de diversas edades, han arrojado mucha luz sobre el asunto. Existe un acuerdo bastante generalizado de que el rojo es el primer color que atrae a los niños pequeños y que ellos reconocen. Ese es el resultado registrado por Uffelmann en Alemania, mientras que Preyer encontró amarillo y rojo a la cabeza; Binet en Francia concluyó que el rojo es el primero; Wolfe en Estados Unidos alcanzó el mismo resultado, y Luckey notó que sus propios hijos parecían disfrutar del rojo, el naranja y el amarillo mucho antes de que pudieran percibir el azul, que parecía ser el último. Baldwin, de hecho, descubrió en el caso de su propio hijo que el azul parecía más atractivo que el rojo; Sin embargo, sus métodos han sido criticados y sus experimentos no incluyeron el amarillo. La Sra. Moore descubrió que su bebé, entre las semanas dieciséis y cuarenta y cinco, casi siempre prefería una pelota amarilla a una roja. Sin duda, esto no era una cuestión de color, sino de brillo, porque no hay razón para suponer una percepción cromática a una edad tan temprana. El rojo, el naranja y el amarillo, se puede agregar, se perciben con una iluminación ligeramente más baja que el verde, el azul y el violeta, siendo este último el más difícil de percibir, por lo que no es de extrañar que los colores del extremo violeta pasen desapercibidos para los niños pequeños. Garbini, cuyos experimentos son dignos de mención con más detalle, descubrió el orden de percepción rojo, verde, amarillo, naranja, azul y violeta, y como experimentó con un gran número de niños y utilizó métodos de tan competente juez como Binet en lo que respecta a la perfección, sus resultados pueden considerarse una aproximación justa a la verdad. Descubrió que durante los primeros días después del nacimiento, el bebé evita la luz; luego, hacia el decimocuarto día, deja de ser fotofóbico y comienza a disfrutar de la luz, como lo demuestra su tranquilidad cuando se le lleva a una luz brillante y llora cuando se le quita; esto a veces puede comenzar incluso alrededor del quinto día.

Entre la quinta semana y el decimoctavo mes, los niños muestran signos de

distinguir objetos blancos, negros y grises.

No es hasta después del decimoctavo mes que comienza su percepción cromática, debiendo cualquier preferencia por los objetos rojos y amarillos a una edad más temprana simplemente a su mayor luminosidad. Garbini considera que es el centro de la retina, o la porción más sensible al rojo y al amarillo, la que más se ejercita en los lactantes pequeños. Entre el segundo y el tercer año, se encontró que los niños, tanto niños como niñas, eran más exitosos en el reconocimiento del rojo, luego del verde, pero muy a menudo confundían el naranja con el rojo y mezclaban el amarillo, el azul, el violeta y el verde; él piensa que tienden a confundir un color con el color anterior en orden espectral. Se puede decir que los niños menores de tres años son daltónicos y es probable que confundan los tonos rosados con el verde. Entre las edades de tres y cinco años pueden distinguir el rojo en cualquier gradación, el verde casi siempre, con una confusión ocasional con el rojo, mientras que el amarillo a veces se confunde con el naranja, el naranja a veces se reemplaza por la rosa, el azul a menudo no se reconoce en sus gradaciones y el violeta a menudo se selecciona en lugar del azul. A esta edad, también (como en la anestesia histérica de la retina), el azul parece oscuro o negro. En el quinto y sexto año siempre se eligen correctamente el rojo, el verde y el amarillo; las gradaciones naranjas no siempre se reconocen y el azul y el violeta son los últimos, y a veces se confunden. En sexto año, los niños están perfeccionando su conocimiento del naranja, azul y violeta y completando su conocimiento de las designaciones de colores. Garbini ha llegado al importante resultado de que las percepciones de color y la expresión verbal de las percepciones siguen caminos exactamente paralelos, de modo que al estudiar la expresión verbal realmente estamos estudiando la percepción, con la importante distinción de que la expresión viene mucho más tarde que la percepción [30]. Estas investigaciones de Garbini son muy significativas y no cabe duda de que la evolución del sentido del color del niño repite la de la raza.

Al tratar con las percepciones de color de los salvajes y los niños, estamos, por supuesto, tratando hasta cierto punto de manera más o menos inconsciente con sus preferencias de color. Existe cierto interés desde nuestro

---

[30] Garbini, "Evoluzione del senso cromatico nella infanzia", *Archivio per l'Anthropologia*, 1894. T.

punto de vista actual en considerar las preferencias de color conscientes de las personas civilizadas jóvenes y adultas. El rojo, como hemos visto, es el color que más fascina nuestra atención, que vemos y reconocemos más vívidamente; sigue siendo el color que atrae más fácilmente nuestra atención y que nos da el mayor impacto emocional. De ninguna manera se sigue necesariamente que sea el color más placentero. De hecho, la evidencia disponible muestra que muy a menudo no lo es. Parece haber razones para pensar que después de la primera percepción temprana del rojo y el placer temprano en él, el amarillo o el naranja es con frecuencia el color favorito, preferencia que a menudo dura varios años de la niñez. Al hijo de Preyer le gustaba y discriminaba más el amarillo, y la señorita Shinn se inclinaba a pensar que era el color favorito de su sobrina, quien a los veintiocho meses mostró un cariño especial por los narcisos y por un vestido amarillo. Barnes descubrió que en los niños el amor por el amarillo disminuye con la edad.

El hijo de Binet estaba especialmente preocupado por el naranja. Aars en una investigación elaborada y frecuentemente variada sobre las preferencias de color de ocho niños (cuatro de cada sexo), entre cuatro y siete años de edad, encontró que con los niños el orden de preferencia era azul y amarillo (ambos iguales), luego rojo, por último verde; mientras que con las chicas el orden era verde, azul, rojo y amarillo; en combinaciones de dos colores se encontró que las combinaciones de azul vienen primero, luego de amarillo, luego de verde y finalmente de rojo. Se encontró (como J. Cohn ha descubierto entre los adultos y las personas cultivadas) que el color más intenso y saturado era el más agradable; y también que el amor por la novedad y la variedad era un factor importante. Se observará que a esta edad el verde era el color favorito de las niñas y el que menos gustaba a los niños, cuyo color favorito, en combinación, era el azul; sin embargo, el número de individuos era reducido. Esto fue en Alemania. En Estados Unidos, entre 1.000 niños, probablemente algo mayores en promedio (aunque no tengo detalles de la investigación), el Sr. Earl Barnes descubrió, como el Dr. Aars, que más niños que niñas seleccionaban el azul, mientras que las niñas preferían el rojo con mayor frecuencia. que los chicos. Barnes considera que con los años de crecimiento hay una tendencia creciente a seleccionar el rojo; como es bien sabido, las niñas son más precoces que los niños. Entre los 100 estudiantes de la Universidad de Columbia, se encontró que el orden de preferencia era azul (34 por ciento), rojo (22,7 por ciento) y luego, a una

distancia más considerable, violeta, amarillo, verde. Cabe señalar que entre las 100 mujeres estudiantes de Wellesley College el orden de preferencia no fue muy diferente, siendo azul (38%), rojo (18%), amarillo, verde, violeta; en una investigación posterior el orden se mantuvo igual, existiendo solo un aumento en la preferencia por el rojo. Se consideró que la asociación explicaba la preferencia por el azul, mientras que los elementos más conscientes y emocionales entraban en la preferencia por el rojo.

Con mucho, la investigación más extensa sobre la preferencia por el color fue la realizada en Chicago por el profesor Jastrow con 4.500 personas, en su mayoría adultos, de ambos sexos y nacionalidades [31]. Se descubrió que el azul era el color favorito, menos de la mitad de las personas que preferían el rojo; de cada treinta hombres diez votaron por el azul y tres por el rojo, mientras que de cada treinta mujeres, cinco votaron por el rojo y cuatro por el azul. A los hombres también les gustaba el violeta y, en general, limitaban su elección a unos pocos colores, a las mujeres también les gustaba el rosa, el verde (muy pocas veces elegido por los hombres) y el amarillo, y mostraban una tendencia a elegir tonos claros y delicados. En general, existía una decidida preferencia por los tonos oscuros; los colores menos favoritos fueron el amarillo y el naranja. Es evidente que, como era de esperar, dentro del campo elemental de la estética popular, las mujeres muestran un sentimiento por el color más entrenado que los hombres.

No es fácil coordinar los diversos fenómenos de la predilección por el color. Aún se requieren observaciones cuidadosas y extensas. Sin embargo, me parece que los hechos, tal como se han comprobado actualmente, sugieren cierto orden y armonía en los fenómenos. Es difícil no creer que realmente existe, tanto entre muchos pueblos incivilizados como entre muchos niños a una edad temprana, incluso en un grado leve entre los adultos civilizados, una relativa incapacidad, de ninguna manera generalmente absoluta, para reconocer y distinguir los tonos de color en el extremo más refrangible del espectro. Los primeros escritores sobre el tema se equivocaron cuando supusieron que la nomenclatura del color correspondía exactamente a la percepción del color, y es bien sabido que no hay pueblos que sean totalmente incapaces de distinguir entre verde, azul y negro. Pero como Garbini ha demostrado claramente, realmente existe un

---

[31] J. Jastrow, "The Popular Æsthetics of Color", *Popular Science Monthly*, 1897.

paralelismo entre la nomenclatura del color y el reconocimiento del color, y la amplia investigación de Garbini ha confirmado los experimentos de Preyer en un solo niño al mostrar que existe una cierta vacilación e incertidumbre al reconocer los colores en el extremo refrangible más alto del espectro, mucho después de que los niños se familiaricen con el extremo menos refrangible. De la misma manera, las importantes investigaciones de Rivers han confirmado las observaciones anteriores de Magnus y Almquist al mostrar que los salvajes en muchos casos exhiben cierta dificultad para reconocer y distinguir el azul y el verde, como nunca experimentaron con el rojo y el amarillo. La nomenclatura de los colores en lo que respecta al azul y al verde indica así, aunque enormemente exagerado, un hecho psicológico real, y de esta manera tenemos una explicación del hecho curioso de que en partes del mundo muy separadas (en el Estrecho de Torres, entre los estonios en Roma, etc.) a medida que avanzaba la civilización, se vio necesario tomar prestada una palabra para azul de otros idiomas.

Existe una armonía casi completa entre varios observadores, ahora muy considerable, en muchos países, lo que demuestra que los colores que los niños notan y reconocen por primera vez son el rojo y el amarillo, y la mayoría de los observadores ponen el rojo en primer lugar. No existe una verdadera predilección por estos colores a esta temprana edad porque los otros colores aún no parecen haberse percibido. Al principio, sin duda, todos los colores le parecen al bebé claros u oscuros, blancos o negros. Eso es así lo indica la experiencia del Dr. George Harley, quien a los 19 años un período de su vida, con el fin de curar una lesión en la retina provocada por el exceso de trabajo en el microscopio, pasó resueltamente nueve meses en una oscuridad absolutamente total e ininterrumpida. Cuando salió, descubrió que, como un bebé, no podía apreciar la distancia con el ojo, mientras que también había perdido el poder de reconocer los colores; durante el primer mes, todos los colores claros le parecieron perfectamente blancos y todos los colores oscuros perfectamente negros. No indica el orden en que reaparecieron los colores. Sin embargo, es bien sabido que los ojos que no han estado expuestos a la luz durante mucho tiempo se vuelven daltónicos para todos los colores excepto el rojo. La hija de Preyer en el cuarto año se sorprendió de que en el crepúsculo sus medias azules brillantes parecieran grises, mientras que durante algún tiempo más siempre llamó verde oscuro negro. Al sexto año, todos los colores se ven y se conocen con bastante

exactitud. Entre los niños pequeños de esta edad, hasta donde llega la evidencia, el rojo rara vez es el color preferido, siendo más a menudo amarillo, verde o azul. Sin duda hay aquí lugar para una gran cantidad de diferencias individuales, pero en general parece que los niños prefieren los colores que han aprendido a reconocer más recientemente, los colores que tienen todo el encanto de la novedad y la posesión recién adquirida. También es probable que (como Groos también ha sugerido) la estimulación del rojo sea demasiado dolorosamente fuerte en esta etapa del desarrollo del sentido del color para ser completamente placentera, de la misma manera que la música orquestal es a menudo solo un ruido perturbador para los niños.

A este respecto, cabe señalar que la hiperestesia al color es casi siempre una sensibilidad indebida al rojo y muy raramente a cualquier otro color. Se ha registrado el caso de un oficial muy neurótico que, durante más de treinta años, fue intolerante con los objetos de color rojo. El deslumbramiento que producían los uniformes escarlata, sobre todo bajo el sol radiante, interfería gravemente en el desempeño de sus funciones, y en la vida privada las sombrillas rojas, los chales, etc. producían efectos similares; a menudo se sentía abrumado en las calles por el vértigo, a veces casi antes de darse cuenta de que estaba mirando un objeto rojo. Hace muchos años Laycock se refirió al caso de una señora que no podía mirar nada rojo, y Elliston también tenía una paciente a la que el rojo era muy desagradable y que, cuando la metían en una habitación con cortinas rojas, bebía siete litros de líquido al día. No soy consciente de que exista tal hiperestesia en el caso de otros colores. También es de destacar que la afección mórbida en la que se ve el color cuando no existe suele ser una condición en la que se ve el rojo (eritropsia), siendo el amarillo el color que se ve con mayor frecuencia después del rojo (una condición llamada xantopsia); los otros colores se ven muy raramente, y Hilbert, en su monografía sobre la patología del sentido del color, considera que esto se debe al hecho de que el rojo y el amarillo ejercen el efecto más intenso sobre el sensorio, que por lo tanto se vuelve susceptible no solo a la irritación directa sino también reflejada, en ausencia de cualquier estímulo de color externo. Hay otros hechos que demuestran que de todos los colores el rojo es el que actúa como el estímulo más poderoso sobre el organismo. Münsterberg, en algunos experimentos interesantes que hizo para ilustrar el poder motor de las impresiones visuales, medido por su acción de detención sobre los músculos oculares, descubrió

que el rojo y el amarillo tienen un poder motor considerablemente mayor para estimular el ojo que los otros colores. Puede añadirse también que, como ha descubierto Quantz, sobrestimamos la magnitud de los colores de la parte menos refrangible del espectro y subestimamos las demás.

Después de la pubertad, el azul parece seguir manteniendo su posición, pero ahora el rojo ha pasado más al frente, mientras que el amarillo definitivamente ha retrocedido; aunque es un color tan favorito en la antigüedad clásica, rara vez es el color preferido entre nosotros. J. Cohn en Alemania descubrió que entre una docena de estudiantes nunca fue en ningún grado de saturación el color preferido, mientras que en Cornell, Major descubrió que todos los sujetos investigados consideraban que el amarillo y el naranja eran desagradables o estaban entre los colores menos agradables.

Si bien el azul parece ser el color más preferido por los hombres, el rojo es el preferido por las mujeres, quienes también muestran una predilección más marcada por su verde complementario. Si el amor femenino por el rojo muestra un buen juicio, podríamos decidir mejor si supiéramos entre qué clases de la población predominan los amantes del rojo y los amantes del azul, respectivamente. Sin embargo, cabe señalar que las necesidades de la vestimenta le dan a la mujer más común un conocimiento de la estética elemental del color que el hombre promedio no tiene ocasión de adquirir. En cualquier caso, podría haberse anticipado que, aunque el color típicamente "frío" debería atraer más a los hombres, el color más emocional debería atraer más a las mujeres.

Havelock Ellis

Mescal: Estudio de una planta divina — 1902

Artículo de Havelock Ellis publicado en
Popular Science Monthly – Vol. 61 – 1902

I

El mescal (*Anhalonium Lewinii*) pertenece al grupo de plantas que en diversas partes del mundo han estado íntimamente conectadas con la religión y han recibido los honores debidos a seres divinos. En efecto, se puede decir que este grupo es grande, pero el mescal —a causa del atractivo especial que sus propiedades peculiares hacen para lo sobrenatural— pertenece al círculo más íntimo de tales plantas. Es o ha sido venerado por los indios de muchas tribus en una región muy grande en el norte, centro y este de México, en Nuevo México, en Texas y en el territorio indio, cada tribu tiene su propio nombre para la planta: mescal, hikori, peyote, kamaba [32], etc. Botánicamente es un cactus, perteneciente al grupo especial y poco conocido de las *Melocacteae*; hay en el grupo unas seis o siete Anhalonia; todos crecen en lugares inaccesibles en picos altos y rocosos, y solo en los últimos años se han hecho conocidos para la ciencia. La planta más parecida al *Anhalonium Lewinii* es el *A. Williamsii*, del que se obtiene el alcaloide pellotin, que últimamente se ha encontrado de valor terapéutico como hipnótico. Los botones de mescal (como se conocen localmente por su forma las puntas secas de *A. Lewinii*) son discos algo quebradizos de unos dos o tres centímetros de diámetro y parcialmente cubiertos por un cojín peludo. Lewin y Henning en 1885 describieron por primera vez este cactus e hicieron experimentos en animales con él, de lo que Lewin concluyó que es 'intensamente venenoso', se asemeja a la estricnina en su acción, y por su acción letal se distingue de todas las demás Cacteae. Esta opinión probablemente hizo que los investigadores del mescal fueran cautelosos, y poco más se avanzó en nuestro conocimiento hasta 1894, cuando el Sr. John Mooney, agente entre los indios, que había leído un artículo sobre este tema

[32] Conservo el nombre mezcal con el que se conoció por primera vez a la planta. Sin embargo, tiene la desventaja de ser idéntico al nombre de una bebida embriagadora, preparada a partir de una o más especies de agave, con la que no tiene relación alguna.

ante la Sociedad Antropológica de Washington tres años antes, presentó a la Oficina de Etnología de los Estados Unidos un gran suministro de botones de mescal que fueron confiados al Profesor Prentis y al Dr. Morgan, de la Universidad de Columbia para la investigación fisiológica.

II

En este punto puede ser interesante considerar brevemente los ritos sagrados con los que los indios han rodeado la planta de mescal. Estos ritos se conocen vagamente desde hace mucho tiempo y fueron mencionados por los primeros viajeros, como Hernández y Sahagún. El padre Ortega, por sus propiedades alucinatorias, la llamó *Raíz diabólica*, raíz del diablo.

El primer relato confiable de su uso en los tiempos modernos lo dio el Sr. Mooney a partir de su experiencia con los indios Kiowa en la Reserva Kiowa en el Territorio Indio. Las ceremonias religiosas de estos indios suelen tener lugar los sábados por la noche; los hombres, habiendo obtenido un suministro de la droga que traen de México, se sientan en círculo alrededor de una gran fogata dentro de la tienda. Después de la oración, el líder le da a cada hombre cuatro botones. Uno de estos, liberado del mechón de pelos, se coloca en la boca, se ablanda completamente, se expulsa en la palma de la mano, se enrolla en un bolo y se ingiere. Así, se toman diez o doce botones a intervalos entre la puesta del sol y las 3 am, con el acompañamiento de oraciones y ritos ocasionales. A lo largo de la ceremonia, la fogata se mantiene encendida brillantemente y los asistentes mantienen un continuo redoble de tambores. Los indios se sientan en silencio durante todo el día, desde la puesta del sol hasta el mediodía del día siguiente, y cuando el efecto desaparece, se levantan y realizan su trabajo, sin experimentar depresión ni secuelas desagradables. Al día siguiente se abstienen, por motivos rituales, de utilizar sal con la comida. Estos y otros ritos similares se han convertido en la religión principal de las tribus de la llanura del sur, hasta tal punto que los misioneros cristianos, incapaces de lidiar con el culto mescal con armas espirituales, recurrieron al brazo secular e indujeron a las autoridades gubernamentales en Washington a prohibir el mescal bajo severas penas. Sin embargo, su uso aún persiste.

Aunque la propaganda del culto al mescal entre los indios de los Estados Unidos ha tenido un gran éxito, está bastante claro que gran parte de su primitivo significado religioso se ha perdido aquí. Podemos entender

cómo es esto cuando sabemos que los indios Kiowa son inmigrantes del sur; vienen del Río Grande, y es del Río Grande que todavía obtienen su mescal. México es el hogar principal tanto de la planta mescal como de los ritos del mescal en su pureza primitiva. Es a México a quien debemos dirigirnos para darnos cuenta de su significado primitivo.

Tal como lo usaban los indígenas de la Sierra de Nayarit en la provincia de Xalisco, el mescal (o peyote, como se le llama comúnmente aquí) ha sido descrito por Diguet [33]. Estos indios consideran al mescal como un alimento de un orden aún mayor que el maíz, porque mientras que el maíz es simplemente el alimento del cuerpo, el mescal es el alimento del alma. De hecho, es el alimento supremo, y por eso se ofrece a los dioses. Como el maíz, el mescal tiene deidades tutelares y una diosa especial. Sus manifestaciones psíquicas se consideran una gracia sobrenatural que pone al hombre en relación con los dioses; mientras que con moderación permite a los hombres afrontar las mayores fatigas y soportar el hambre y la sed durante cinco días, es decir, durante el ayuno prescrito por las leyes de Majakuagy. Se dice que cuando Majakuagy se dedicaba a predicar sus doctrinas, él y sus discípulos tuvieron que huir de la persecución. En el curso de su huida rompió sus vasijas de comida cerca de San Luis Potosí, y los dioses en misericordia transformaron los fragmentos en mescal. Los indios solo lo recogen en octubre, justo antes de la estación seca; se dice que es solo en este momento que contiene sus propiedades activas. La tercera fiesta del maíz, que tiene lugar a principios de octubre, se considera un preludio de la fiesta y los bailes del mescal. Se organiza una expedición al lugar cercano a San Luis Potosí, donde los utensilios del profeta fueron transformados en mescal, para recolectar la planta sagrada. Esta expedición dura un mes; los que lo dirigen marchan al frente, recitando o cantando oraciones; los demás siguen con los animales de carga para llevar la cosecha. Unos días antes de llegar al lugar sagrado los miembros de la expedición practican un riguroso ayuno. También realizan una especie de penitencia pública con expiación. Cuando regresan, hay un gran regocijo en todas las aldeas por las que pasan, y se ofrece mescal en los altares y se dan fragmentos a cada persona que se

---

[33] Léon Diguet, *Nouvelles archives des missions scientifiques*, Vol. IX., 1899, pp. 621-625.

encuentra. Se reserva lo suficiente para las grandes fiestas y el resto se vende a quienes no participaron en la expedición.

Los indios huicholes, que ocupan parte del territorio cubierto por las investigaciones de Diguet, han sido cuidadosamente estudiados en cuanto a su simbolismo religioso por el Dr. Lumholtz, quien toca el culto al mescal (o, como se le llama aquí, hikuli) [34]. Afirma que la expedición para obtener la planta se dirige a un lugar cercano al poblado minero de Real Catorce en octubre, pero que la gran fiesta solo se realiza en enero. La abstinencia de las relaciones sexuales es parte del culto, y se observa que el uso de la planta elimina temporalmente todo deseo sexual. Se dice que el equilibrio del cuerpo se mantiene mejor que de costumbre, y bajo su influencia los hombres caminan sin miedo al borde de los precipicios y soportan el hambre, la sed y la fatiga en una medida increíble. Lumholt, afirma que el festival está relacionado con el dios del fuego. Podemos explicar esto por la naturaleza luminosa de las visiones causadas por el mescal y por la influencia de un fuego ardiente en estimular esas visiones.

El mismo autor, en el curso de un relato de 'Danzas Tarahumari y Adoración de plantas' [35] ha descrito el culto al mescal entre una tribu india aliada que lo llama hikori y lo adora como a un dios. Este relato proporciona algunos detalles complementarios a la narrativa de la expedición de Diguet. Se nos dice que cuando los indios se acercan a las plantas, muestran todos los signos de veneración, descubriendo sus cabezas. Antes de recogerlas se ceban con incienso de copal. Excavan el cactus con mucho cuidado, para no lastimarlo, y las mujeres y los niños no pueden acercarse al dios. Las plantas se guardan en tinajas en cuevas y se les hacen ofrendas de comida y bebida. Incluso los indios chiutianos consideran a los hikori como iguales a su propia divinidad y hacen la señal de la cruz en su presencia. En todos los festivales importantes, el hikori se convierte en una bebida y es consumido por los curanderos, y ciertos indios seleccionados lo toman, cantando invocaciones al hikori para otorgarle una "hermosa intoxicación". Se hace un ruido áspero con palos, mientras hombres y mujeres bailan, los sexos por separado, una danza pintoresca y fantástica, las mujeres en enaguas y túnicas blancas, ante

---

[34] Carl Lumholtz, *Memoirs of the American Museum of Natural History*, Vol. III., Anthropology, II., 1900.
[35] *Scribner's Magazine*, Oct., 1894.

los que están bajo la influencia del dios.

III

Ahora tenemos que considerar cuáles son esas virtudes especiales que han hecho que este insignificante cactus, escondido entre rocas casi inaccesibles, esté rodeado de tan espléndido halo de veneración.

El primer intento realmente científico de averiguar la naturaleza de los efectos peculiares de esta droga sobre el organismo humano lo hicieron el profesor Prentiss y el doctor Morgan en su investigación, ya mencionada [36], de los botones de mescal obtenidos por el señor Mooney entre los indios Kiowa. Estos observadores administraron la droga, en lo que debería considerarse dosis extremadamente grandes (en un caso hasta siete botones), a varios sujetos cuyos síntomas se notaron y sus visiones de color se describieron brevemente. Estos investigadores no hicieron observaciones sobre sí mismos. Sin embargo, al año siguiente, el Dr. Weir Mitchell, atraído por su relato sobre el efecto de la droga, obtuvo parte del extracto de ellos e hizo un experimento consigo mismo, tomando una gran dosis. El Dr. Weir Mitchell se describe a sí mismo como un buen sujeto para las visiones, y su vívido y elaborado relato de sus experiencias, leído ante la American Neurological Society [37], proporcionó la primera descripción realmente completa e instructiva del paraíso artificial del mescal. A principios del año siguiente, después de haber estado muy interesado por la experiencia del Dr. Weir Mitchell y pensando que este medicamento podría ayudar a arrojar luz sobre varios asuntos que estaba tratando de explicar, logré obtener un suministro de botones de mescal en Inglaterra y experimenté conmigo mismo. Dado que estas observaciones, las primeras realizadas fuera de Estados Unidos sobre los efectos psíquicos del mescal, cubrieron el mismo terreno que las del Dr. Weir Mitchell, y al mismo tiempo revelaron nuevas clases de fenómenos que no habían sido notados por observadores anteriores, puede ser útil registrarlos en su totalidad, como bastante típicos de esas propiedades productoras de visión que le proporcionaron a esta planta sus honores divinos [38]. El experimento tuvo lugar el Viernes Santo de 1897,

---

[36] *Therapeutic Gazette*, September 16, 1895.

[37] Reimpreso en *British Medical Journal*, diciembre 5, 1896.

[38] Publiqué un relato algo más breve de este experimento en "Mescal: un nuevo

cuando estaba completamente solo en las tranquilas cámaras del Temple, el lugar más tranquilo del centro de Londres. Hice una doble infusión o decocción de tres botones de mescal (una sola infusión es inerte) y lo bebí, en tres dosis, a intervalos de una hora, comenzando a las 2:30 p.m., dos horas después de un almuerzo ligero. No había tocado alcohol ni fumado durante el día.

Las siguientes notas se reproducen, con pequeñas omisiones, exactamente como están escritas, durante el curso del experimento.

"El resultado más notable, casi inmediato, de la primera dosis fue que un dolor de cabeza que durante algunas horas había mostrado una tendencia a agravarse se alivió algo. A las 3 comencé a sentir somnolencia. A las 3:30 tomé otro tercio de la infusión. El dolor de cabeza se alivió aún más rápidamente, y ahora sentí una cierta conciencia de energía y poder intelectual. Sin embargo, no apareció ningún color u otro fenómeno visual, incluso cuando los ojos estaban cerrados durante varios minutos. No había un aumento evidente de reflejo rotuliano, aunque parecía ser consciente de un cierto aumento de la irritabilidad muscular, como cuando uno no ha dormido durante un tiempo inusual. Ahora se hizo sentir alguna molestia gástrica, pero se alivió (a las 4 en punto) al comer algunas galletas. En este momento, por primera vez, hubo una clara disminución del pulso en unos 6 u 8 latidos. A las 4:30 tomé la porción restante de la infusión. En este período, excepto por un dolor de cabeza frontal muy leve y una leve sensación de náuseas, ningún fenómeno anormal había apareció todavía, y en general me sentía mejor que antes de comenzar el experimento. A las 5 me sentí un poco mareado, por lo que me costaba concentrar mi atención mientras leía y me recosté en un sofá; el pulso era aún menor (48) pero no se pudo detectar ningún fenómeno visual. A las 5:45 mientras estaba acostado leyendo noté (lo que notó Weir Mitchell) que una sombra violeta pálida flotaba sobre la página alrededor del punto en el que estaban fijos mis ojos. Poco tiempo antes, había notado que los objetos que no estaban en la línea de visión

---

paraíso artificial", *Contemporary Review*, enero de 1898. Este artículo también contiene los interesantes resultados de un experimento con un amigo artista; se publicaron más comentarios en 'A Note on Mescal Intoxication', *Lancet*, 5 de junio de 1897. Estos artículos atrajeron la atención del Dr. Walter Dixon, quien hizo muchos experimentos sobre sí mismo y ha publicado los resultados en un artículo interesante en el *Journal of Physiology*, septiembre de 1899.

directa, como mi mano sosteniendo el libro, con frecuencia tendían a volverse molestos y, por así decirlo, acentuados en color, monstruosos y agrandados. A las 6, la sensación predominante era de leve desmayo con cierta inestabilidad muscular; no hubo molestias marcadas (excepto náuseas leves); el dolor de cabeza casi había desaparecido. No más fenómenos visuales salvo que parecía que al cerrar los ojos las imágenes residuales eran marcadas y persistentes. También se puede decir que desde hace algún tiempo, aunque no llegaban visiones de colores, el juego de luces y sombras siempre visto con los ojos cerrados parecía más marcado de lo habitual, y sugería imágenes que realmente no se veían.

"6:15. Debería tomar más botones en forma sólida, pero me abstengo de hacerlo a consecuencia del desmayo que me hace poco inclinado a hacer más que tomar estas notas. También la idea de tomar más de la droga y la vista del vaso produce una sensación de náuseas El color negro azulado de la tinta mientras escribo parece inusualmente brillante y las sombras a mi izquierda en el borde del campo visual parecen inusualmente violetas.

"6:40. El pulso ahora, acostado, es de aproximadamente 60. Cuando estoy acostado con los ojos cerrados soy más consciente que antes de visiones en la cortina del párpado; pero son vagas y confusas, todo el campo parece estar lleno de ellas, e incluso cuando se ven imágenes definidas, no son reconocibles, pero tienen el mismo carácter que las imágenes producidas por las agrupaciones simétricas de caleidoscopio de objetos puntiagudos. Las sombras violetas aún son conspicuas, y ahora también veo lo que hace poco tiempo me pareció ver vagamente, de vez en cuando distintas sombras verdes en las afueras del campo visual, mientras que un periódico de tono verde tirado en el suelo, cada vez que lo miro, siempre parece inusualmente verde.

"7:00. Ahora está oscuro, y al querer mirar por la ventana por un momento y luego cerrar los ojos, me sorprendió la visión asombrosamente brillante de la luz que quedaba en mis ojos, una imagen residual positiva. Todos los objetos vistos que no están en la línea de visión directa tienden a verse sorprendentemente grandes y prominentes.

"Antes de las 7:30, cuando yacía con los ojos cerrados, las visiones se habían vuelto mucho más distintivas, pero todavía bastante indescriptibles, principalmente un vasto campo de joyas doradas tachonadas con piedras rojas y verdes y siempre cambiantes y llenas de deleite. Y además todo el aire a mi alrededor pareció en un momento enrojecer con vago

perfume produciendo con las visiones un efecto delicioso. Todos los sentimientos de incomodidad ahora se han desvanecido por completo, excepto solo una leve sensación de desmayo que se manifiesta por temblores en las manos, etc.

"8:00. El carácter principal de las visiones es ser indescriptibles; a veces, sin embargo, son como racimos de joyas, algunas brillantes y relucientes, otras con un brillo intenso y opaco. De nuevo se asemejan a una vasta colección de relucientes, iridiscentes, alas fibrosas de hermosos insectos. Pero la impresión principal es que se acercan constantemente y eluden constantemente la apariencia de cosas conocidas. El rostro humano es la única forma conocida que a veces se captura momentáneamente, o tal vez simplemente se sugiere.

"8:30. [*Escrito con lápiz*] Pulso ahora mucho más alto (72 en posición sentada). La falta de coordinación muscular es tan considerable que es muy difícil usar una pluma, pero aun así es fácil escribir con un lápiz.

"Encuentro que es fácilmente posible ver las visiones cuando se está acostado en una habitación oscura con los ojos abiertos. (Weir Mitchell no pudo hacer esto). A veces la visión parece ser de un vasto recipiente hueco en cuyo interior pulido uno mira mientras el tono cambia rápidamente en su superficie nacarada. Los objetos que se ven son muy a menudo extremadamente definidos, lo notable es que siempre son novedosos. Ha existido siempre una aparente hiperestesia en todas las impresiones sensoriales.

"9:10. Tuve que interrumpir porque no puedo escribir por mucho tiempo. Las visiones continúan tan brillantes como siempre: creo que las veo mejor en una habitación iluminada por el fuego que en una habitación oscura. He visto gloriosos campos espesos de joyas que brotan en formas como flores bajo mi vista y luego parecen convertirse en hermosas formas como mariposas. Cuando hablo, mi voz me parece extraña y ciertamente suena ronca.

"Mientras escribo (con luz eléctrica), parece que sobre el papel se derraman vagas y delgadas olas de color, especialmente un amarillo dorado, e incluso el lápiz parece dejar marcas algo teñidas de oro. Mis manos, vistas en visión directa, parecen extrañas, bronceadas, con escamas, enrojecidas. Salvo náuseas leves me encuentro bien, mi cabeza perfectamente bien, aunque al observar las visiones noté una vez un leve dolor frontal derecho.

El principal inconveniente es decididamente la descoordinación motora. Implica incapacidad para fijar la atención durante mucho tiempo; pero por lo demás el intelecto es perfectamente claro.
"9:40. [*Escrito con pluma.*] Ahora me voy a la cama. Las visiones continúan; me siento bien, excepto por una ligera náusea cuando me muevo y la debilidad motora. [*Lo que sigue fue escrito a la mañana siguiente*]. Antes de irme a acostar bebí un poco de agua caliente con un poco de vino, pero no comí nada. Al desvestirme me llamó la atención el aspecto rojo, escamoso, bronceado o pigmentado de mis pies, manos y extremidades cuando no los miraba directamente Después de acostarme, las náuseas desaparecieron por completo, para no reaparecer, y salvo por la opresión torácica y los suspiros ocasionales no hubo molestias. Pero no hubo la más mínima somnolencia. Sin embargo, creo que las visiones podrían haberse mezclado fácilmente con visiones oníricas pero me mantenía despierto una cierta conciencia de desfallecimiento y de hiperestesia auditiva. Era agudamente receptivo —como siempre lo había sido— a los sonidos, y siempre que parecía a punto de quedarme dormido me sobresaltaba bien por la exagerada reverberación en mi cabeza de un sonido callejero lejano o bien por la imagen mental (no la alucinación) de un sonido fuerte. En una etapa posterior se produjo un zumbido en el oído. También hubo algunas ligeras contracciones de los músculos más grandes de las extremidades. Antes de acostarme me había asegurado de que había una marcada exageración del reflejo rotuliano y que las pupilas estaban dilatadas. Me sentí caliente; la piel estaba seca, los riñones activos.

Mientras tanto, las visiones continuaron con una pequeña disminución de brillo y la misma novedad perpetua. Algún nuevo tipo de efecto aparecía perpetuamente en el campo de visión; a veces había un movimiento rápido, a veces una riqueza de color sombría, a veces brillo y destellos, una vez, una sorprendente ráfaga de destellos que parecían acercarse a mí. Por lo general, había una combinación de colores oscuros intensos con manchas de colores brillantes como joyas. Todos los colores y matices imaginables parecían aparecer en un momento u otro (Weir Mitchell nunca vio el azul). A veces las diferentes variedades de un color, como el rojo, brotaban a su vez: escarlata, carmesí, rosa, etc. Pero, a pesar de la inmensa profusión de objetos, siempre hubo una cierta parsimonia y valor estético en los colores. Siempre estaban asociados con la forma, y rara vez

aparecían en grandes masas de color; si lo hacían, el color era de tono muy delicado. Me llamó la atención no solo la brillantez, la delicadeza y la variedad de los colores, sino por la gran variedad y belleza de textura que presentaban: fibroso, céreo, pulido, opaco, brillante, veteado, semitransparente, etc. La brillante (como una joya) y la fibrosa (ala de insecto) fueron quizás las texturas más frecuentes.

Aunque los efectos eran novedosos, a menudo recordaban vagamente objetos conocidos: porcelana exquisita, dulces elaborados, arquitectura maorí, ventanas moriscas. Pero en todos estos casos los objetos crecían y cambiaban bajo mi mirada sin ninguna referencia a las características de esas cosas reales que me recordaban vagamente. Traté de influir en su curso pero con muy poco éxito. Parecía que, hasta cierto punto, los colores podían surgir, pero yo no podía evocar la imagen más simple por un acto de voluntad.

"En general, si tuviera que describir las visiones en una palabra, diría que eran arabescos vivientes. Había una cierta tendencia incompleta a la simetría, siendo el efecto algo como si el mecanismo subyacente consistiera en un gran número de facetas pulidas que actúan como espejos. Sucedía constantemente que la misma imagen se repitiera en una gran parte del campo, aunque esto es cierto principalmente en las formas, pues en los colores aún quedarían todo tipo de deliciosas variedades. En el momento en que las flores uniformemente adornadas con joyas parecían brotar y extenderse por todo el campo de visión, las flores aún mostraban toda variedad de tonos y matices delicados.

"A diferencia de Weir Mitchell, que no podía ver las visiones con los ojos abiertos ni siquiera en la habitación más oscura, yo podía verlas en la oscuridad con casi la misma facilidad cuando mis ojos estaban abiertos, aunque no tenían el mismo brillo. Después de observarlos en el A oscuras durante algunas horas, me cansé un poco de ellos y abrí el gas. Luego descubrí que podía estudiar un nuevo aspecto de estos fenómenos visuales. El chorro de gas (un quemador parpadeante común) parecía arder con gran brillo enviando ondas de luz que se expandieron y contrajeron enormemente. Me impresionaron aún más las sombras que estaban en todas direcciones acentuadas por rubores de rojo, verde y especialmente violeta. Todo el lugar se volvió vivo y hermoso y el tono y la textura del techo encalado pero no muy blanco se mejoró enormemente. La diferencia entre la habitación como

la veía entonces y la apariencia que presenta habitualmente era la diferencia que uno puede observar a menudo entre una pintura de una habitación y la habitación real. Las sombras que vi fueron las sombras que puso el artista, y que no son visibles en el objeto real bajo condiciones ordinarias de inspección casual. Al mismo tiempo, las sombras se perseguían a través de las paredes, sin convertirse nunca en visiones reales.

"Quería averiguar cómo la luz eléctrica tenue y constante podía influir en los fenómenos, y pasé a la habitación contigua. Aquí las ricas sombras que evidentemente se debían en gran parte al estímulo de la luz parpadeante no molestaban. Pero observé que todo lo que miraba parecía mostrar una tendencia a ondular o pulsar. Si miraba la estera del suelo mostraba una singular riqueza de textura, espesa y afelpada, con tendencia a elevarse en pequeñas ondas. Estos efectos aparentemente se debían al juego de sombras acentuadas en las afueras del campo visual, del mismo modo que una puerta cerrada parecía entreabierta, por la intensificación de las sombras en los espacios intermedios.

"Regresé a la cama todavía experimentando los mismos fenómenos, aunque en menor grado, y ahora, por primera vez, había una tendencia a que aparecieran figuras humanas, fantásticas y de carácter chino. Había vagas alucinaciones del olfato, a veces una clara recurrencia de la infusión de mescal recién preparada; estas impresiones olfativas fueron placenteras, creo que porque involucraron inspiraciones profundas, y así aliviaron la opresión respiratoria.

"A las 3:30 AM sentí que los fenómenos iban disminuyendo y pude acostarme a dormir. Cuando me desperté dos horas después, después de un sueño tranquilo y sin sueños, había un ligero dolor de cabeza y las visiones seguían presentes con los ojos cerrados. Aunque ahora eran de colores sombríos, marrón y negro. Volví a dormir una hora más o menos y me levanté a la hora habitual sin sentirme en absoluto cansado y con un excelente apetito, salvo por un leve dolor de cabeza que desapareció en el curso de la mañana, no me sentí peor sino mejor por mi experimento.

El único efecto secundario fue una visión ligeramente hiperestésica de los objetos de color (como al comienzo del experimento), que duró aproximadamente un día, y más especialmente notable en lo que respecta al azul, de modo que un tablón de anuncios familiar en el Strand con sombras oscuras, el fondo azul era mucho más llamativo e intensamente azul de lo

habitual".

IV

El experimento que acabo de describir puede considerarse bastante típico de los efectos del mescal en un sujeto normalmente sano, en la medida en que se extienden mis observaciones. Sin embargo, existen variaciones individuales muy amplias en los efectos de la droga, como han quedado claros en experimentos posteriores que he realizado con otras personas. Por tanto, puede resultar interesante presentar otro experimento a modo de comparación. En este caso, el sujeto no estaba bajo mi propia observación inmediata; yo mismo no debería haberle dado mescal en absoluto, sabiendo que en tal caso la experiencia ciertamente no sería del todo agradable. El sujeto era un estudiante de arte, de 26 años de edad y 1,80 m de estatura, un highlander por parte del padre y un lowlander por parte de la madre, presentando el tipo de highlander pelirrojo y nariz de pico. Aunque nunca está enfermo, nunca está en buenas condiciones, los músculos flácidos, la piel húmeda, el pulso puede ser débil e intermitente, sin reserva de energía física o mental. Tenía reumatismo severo diez años antes. Es perezoso y bebe y fuma en exceso. Da la impresión de un hombre de espléndida raza física, que de alguna manera no ha alcanzado la perfección de su tipo. En conjunto, en lo que concierne al mescal, lo consideraría un sujeto improbable para lo que el indio llamaría una "hermosa intoxicación". Pero el experimento que doy en palabras del muy buen observador que lo llevó a cabo no es por eso menos interesante.

"La primera dosis se administró, después de una comida adecuada, a las 4:30 P.M.

En ningún momento experimentó náuseas. Pulso 96.

"5:00 P.M. El pulso era 86.

"5:30 P.M. El pulso era 62, flácido y comprimible, con un segundo. latido perceptible, y bastante intermitente. El sujeto había estado acostado en la terraza del bungalow desde las 4:30 P.M. La segunda dosis es administrada ahora.

5:45 P.M. El pulso fue de 60 y permaneció en 60, excepto durante el esfuerzo, durante las siguientes veinte horas. Las pulsaciones ahora se producían en forma fuertemente entrecortada. No había un segundo latido perceptible y el pulso no era tan compresible.

"6:00 P.M. El pulso ya no era entrecortado, sino claramente intermitente. Sin embargo, era más fuerte y poco afectado al sostener la muñeca por encima de la cabeza.

"6:30 P.M. La tercera dosis se administró a las 6:30 P.M., y el sujeto vino adentro y se envolvió en una silla frente a la puerta abierta y mirando al mar. Una respiración profunda y repentina ahora provocó una marcada aceleración en la acción del corazón, y pasar de una postura acostada a una sentada envió el pulso de 60 a 80, durante un espacio de diez segundos más o menos.

"6:45 P.M. Sensación, ni agradable ni desagradable, de lasitud e indiferencia generalizadas, y una ligera sensación de rigidez en el dorso de los dedos cuando se extienden. La misma sensación se presenta en menor grado en todo el cuerpo, dando al sujeto la impresión de que los nervios motores se estaban paralizando parcialmente, de lo contrario el sujeto estaba perfectamente cómodo, aunque algo débil y letárgico.

"7:00 P.M. El pulso era alarmantemente intermitente. A menudo había una pausa de dos segundos entre latidos. Sin embargo, el sujeto no era consciente del hecho y estaba perfectamente cómodo.

"8:00 P.M. El sujeto se quejaba de dificultad para respirar, como si le hubieran atado un vendaje apretado sobre el lado izquierdo. El pulso ahora era casi, y a veces bastante, imperceptible. Los brazos se debilitaron; en pocos minutos se quedaron absolutamente paralizados. El sujeto empezó a estar un poco asustado, sin embargo, en unos diez minutos la pérdida de poder pasó y se sintió perfectamente cómodo, aunque poco dispuesto a mover un dedo.

"8:45 P.M. El mar de repente se volvió púrpura y se inclinó hacia los aleros de la veranda, y al instante recuperó su aspecto normal. La víctima no estaba particularmente emocionada ante esta visión; durante todo el experimento me llamó la atención el mismo asunto, en la forma en que recibió las diversas visiones, yo mismo estaba mucho más interesado en ellas. Las piernas ahora se paralizaron parcialmente durante unos minutos. No hubo ningún otro síntoma hasta las 8:45 P.M., cuando en la playa se veían manchas muy indefinidas de color púrpura y azul verdoso a una distancia de cinco o seis metros. Poco a poco fueron adquiriendo la forma de cabezas de cardo bastante convencionales, algunas violetas y otras esmeraldas. Por un momento, la playa de guijarros pareció convertirse en un lecho de flores,

pero se desvanecieron rápidamente. Cuando salí y encendí una cerilla frente al bungalow, las flores reaparecieron repentinamente. Cada vez que se encendía una cerilla se volvían más vívidas. Ahora era el crepúsculo y cuando aparecieron las flores la playa se volvió más brillante.

"Encendí la lámpara y la coloqué junto al sujeto. Los cardos se habían desvanecido. De repente el mar —que era gris— se volvió verde y se cubrió de manchas violetas dispuestas simétricamente, que giraban sobre sus ejes y pasaban a la derecha. Había tres casetas de baño a mitad de camino de los guijarros, y las manchas pasaban detrás de ellas.

"Ahora apagué la lámpara. La teja se convirtió instantáneamente en un lecho de flores azules; una pequeña planta desconocida que producía una pequeña aguja de flores azules y algunas hojas verdes. Le pedí al sujeto que me dirigiera a una aguja que estaba más alta que las demás, y la pisé, cuando desapareció, encendí la lámpara, las flores desaparecieron.

"El sujeto vio ahora un gran bote a media milla de la orilla, que navegaba rápidamente y pasaba detrás de las máquinas de baño. Hizo un boceto de él a medida que se acercaba, para darme las proporciones relativas del bote y las casetas, y luego lo describió como cercano. De hecho, había un pequeño bote a una milla de la costa, y aproximadamente una décima parte del tamaño de su boceto.

"9:25 P.M. En la playa, donde antes se habían visto las flores, apareció una cabeza como la del Gato de Cheshire. Era vaga, excepto por la sonrisa. Luego desarrolló un cuerpo y piernas, y se convirtió en un lince, sin patas y ojos como ópalos relucientes. Bailaba gravemente en círculo. Habiendo preguntado por su posición exacta, salí y le di una patada. Se desvaneció.

"El sujeto ahora vio, en la estela de la luna, que ahora brillaba intensamente, un bote que contenía a dos hombres pescando, con una luz. Solo podía ver a los hombres con el telescopio. Entregando al sujeto el telescopio, dijo que él vio la barca tres veces más grande sin el aparato. Salió y se apoyó en la barandilla de la veranda. Una nube sobre la luna se le apareció como una galera de remos, cinco veces el diámetro de la luna. Los remos se movían a la orilla del mar con una velocidad de 30 golpes por minuto.

"10:15 P.M. Habiendo desaparecido la cocina, el sujeto volvió a sentarse dentro de la puerta. Una criatura con una nariz puntiaguda y orejas

afiladas asomaba constantemente la cabeza por la esquina de la puerta. Como el pulso volvió a ser imperceptible, le administré una pinta de café fuerte.

10:45 P.M. Apareció una hermosa ciudad oriental en miniatura, en la playa a unos tres metros y medio de distancia. Estaba iluminada, aparentemente, por el sol; había muros, ciudadelas, mezquitas, minaretes, casas, etc., todo blanco, intercalado con follaje verde. Era muy compacto, alto por encima de los muros, y de unos dos metros de diámetro. Después de unos cinco o diez minutos, una enorme tortuga, con un patrón de estela griega en metal alrededor de la periferia del caparazón, caminó contra la ciudad y a través de ella cuando desapareció, y la tortuga con ella.

"Poco después, una gran horda de pequeños animales lanudos negros, más bien como conejillos de indias negros con pelajes de astracán y luciérnagas por ojos, se derramó sobre la cresta de guijarros del mar y se paseó por la playa, que estaba bastante cubierta de ellos. Después de verterse durante un minuto o dos, se desvanecieron en el aire. Su movimiento era como el de un enjambre de gusanos descubierto al voltear un animal muerto. Esta fue la última visión. El sujeto expresó el deseo de una comida muy grande, comió un pequeño, se acostó, durmió inmediatamente sin sueños y estuvo dos días muy lánguido y débil, con pulso débil y deprimido y palpitaciones ocasionales.

"La característica más notable de las visiones fue que todas tenían 'una morada local y un nombre'. Todas aparecieron al aire libre, la mayoría en el suelo a una distancia de tres metros y medio, no se movían cuando se giraba la cabeza o los ojos, sino que se mantenían exactamente en su lugar, las visiones se veían con cualquiera de los ojos con indiferencia; con los ojos cerrados no se veía nada. La presión mecánica sobre los globos oculares no tuvo efecto. En un período del experimento, los músculos de los ojos se relajaron, de modo que el sujeto vio objetos cercanos ligeramente doblados".

V

De los dos experimentos que he descrito con cierta amplitud puede verse que, en general, las manifestaciones físicas y psíquicas del mescal recuerdan algo a las producidas por el hachís, el más famoso y típico de los 'paraísos artificiales' que el hombre ha encontrado para sí mismo. De hecho, no se puede decir que ninguna otra droga se acerque tanto al hachís en sus efectos. Son similares en la variabilidad de sus efectos en diferentes

individuos y en la dificultad de obtener una preparación confiable [39]. Ambos hacen más lento el corazón, tendiendo en algunos casos a producir intermitencia, y ambos afectan la respiración. Ambos producen debilidad muscular y descoordinación, exageran el instinto y dilatan las pupilas. Además, ambos poseen las mismas propiedades productoras de visiones. No puedo hablar por experiencia personal sobre este punto [40], pero uno de mis sujetos, un poeta que ha prestado mucha atención a los métodos de generar visiones, me asegura que en su experiencia las virtudes de las dos drogas son casi iguales y que él no tiene preferencia por el hachís sobre el mescal.

Si bien existen semejanzas marcadas y fundamentales entre mescal y hachís, también parece haber numerosos puntos de diferencia.

En general, se puede decir que el mescal tiene una acción más restringida y menos generalizada que el hachís. En algunos de los primeros relatos del hachís, que ahora casi se puede decir que es un clásico, se puso gran énfasis en sus manifestaciones motrices exuberantes, las payasadas incontrolables y la pérdida de todo sentido del tiempo. Estas manifestaciones son mucho menos conspicuas y, a menudo, no aparecen en absoluto en los últimos relatos del hachís, de modo que evidentemente no son esenciales.

Bajo el mescal, por lo que he podido observar, rara vez aparecen. El mescal puede producir en una etapa una sensación de bienestar, vigor y lucidez intelectual, pero no hay euforia motora real o pérdida de autocontrol, por lo general no hay falla mental en ningún momento, excepto cuando la influencia es más fuerte la atención puede deteriorarse, de modo que uno se da cuenta cuando está bajo el mescal cuánta atención requiere la coordinación muscular. La acción del mescal sobre el sistema motor es depresiva, de modo que hay una tendencia al temblor de los músculos que se

---

[39] Se dice que el hachís varía de acuerdo con la temporada, así como con el distrito en el que se obtiene el cáñamo. Los indios creen que el mezcal solo está activo en una temporada del año. Encontré un suministro que me llegó casi o bastante inerte, y es posible que se haya recolectado fuera de temporada.

[40] Las semejanzas entre hachís y mezcal se manifiestan con mayor claridad en las últimas y más fiables investigaciones, véase e. g., W.E. Dixon, 'The Pharmacology of Cannabis Indica', *British Medical Journal*, 11 de noviembre de 1899 y E.B. Delabarre, 'Report on the Effects of Cannabis Indica', *Psychological Review*, marzo de 1809. Este último es sólo un breve resumen, pero el profesor Delabarre me informa que espera publicar un relato completo de sus investigaciones.

sienten débiles, y le parece al sujeto que debe ejercer más cuidado de lo habitual para evitar tambalearse y más energía de la habitual para realizar incluso la acción más simple. Esto puede afectar las relaciones espaciales y uno de mis sujetos descubrió que al llevarse una taza a los labios la distancia recorrida parecía mucho más de lo habitual; el mismo sujeto descubrió que sus ideas sobre el tiempo parecían estar perturbadas, pero al probarlo con el reloj, sus estimaciones resultaron ser bastante precisas.

Las manifestaciones positivas y activas del mescal son siempre principalmente, si no del todo, del lado sensorial, y la debilidad motora y la sensación de lasitud que a menudo está presente solo arrojan al sujeto de la intoxicación por mescal más absolutamente a merced de las olas de ímpetu sensorial desconocido que lo golpean por todos lados. Todos los sentidos se ven afectados; aparte de las diversas influencias visionarias, los sonidos se vuelven desconocidos y anormalmente agudos, el sentido del olfato se estimula o pueden ocurrir alucinaciones olfativas, la comida más simple parece poseer un gusto adicional, mientras que hay vagas sensaciones en la piel y la sensación de tocar el cuerpo parece tan desconocida como se ha vuelto todo lo demás.

En otro lugar he señalado, para ilustrar los efectos peculiares de esta droga, que el mescal parece introducirnos en el mundo en el que Wordsworth vivió o quiso vivir. Las 'nubes de gloria que se arrastran', la tendencia a revestir las cosas más simples con una atmósfera de belleza, una 'luz que nunca estuvo en el mar o en la tierra', la nueva visión de incluso 'la flor más simple que sopla', todos los rasgos especiales de la peculiar visión poética de Wordsworth corresponden lo más exactamente posible a las experiencias reales y sin esfuerzo bajo los efectos del mescal.

Cabe agregar que la sensación de bienestar no es parte esencial de estas manifestaciones sensoriales. A este respecto, el mescal es completamente diferente a las drogas de las que el alcohol es el tipo supremo. Bajo la influencia de una dosis moderada de alcohol, los sentidos específicos no se ven obviamente afectados del todo, pero hay una conciencia vaga y masiva de bienestar emocional, una sensación de satisfacción que tiende a la convicción de que "todo está bien en el mundo". El alcohol tiene una influencia embotadora sobre la actividad sensorial y sobre los centros intelectuales; y en verdad puede decirse que para el que trabaja con el cerebro, cualquier valor que pueda poseer el consumo moderado de alcohol,

reside principalmente en el hecho de que, una vez terminado el trabajo, ayuda a calmar la actividad cerebral indebida. El mescal, por otro lado, no es principalmente emocional en sus efectos, sino principalmente sensorial y deja el intelecto casi intacto incluso en grandes dosis. Es cierto que en una etapa de la intoxicación por mescal, y más especialmente en personas bastante sanas, existe un sentimiento de bienestar, e incluso de bienaventuranza, acompañado de una ilusoria sensación de abandono de una actividad intelectual inusual; pero no hay una etapa de emotividad sensiblera; en general, existe una condición de intelecto bastante intacto y alerta, absorto incansablemente en la contemplación del extraño mundo de los nuevos fenómenos sensoriales en el que se ha introducido el sujeto.

Estos fenómenos son sobre todo visuales, y el carácter intelectual de la intoxicación por mescal, en comparación con quizás cualquier otra intoxicación, parece estar relacionado con el hecho de que es el más intelectual de los sentidos el que está principalmente involucrado. Los efectos visuales del mescal pueden ser de muy diversos caracteres, dependiendo en gran medida de la idiosincrasia del sujeto, así como del grado de intoxicación. Varían desde una exageración de los fenómenos normales, produciendo un juego intensificado de luces, sombras y colores, hasta visiones sobre la cortina del párpado con los ojos cerrados y con los ojos abiertos en la oscuridad, hasta alucinaciones localizadas reales vistas a plena luz del día. Parece razonable suponer que los centros de visión cerebrales se ven afectados por el mescal, y la cefalea occipital que ocasionalmente sigue apoya tal suposición; una estimulación meramente periférica apenas podría bastar para explicar tal orgía de visión. Pero al mismo tiempo estoy convencido de que las condiciones producidas en el ojo mismo son factores importantes en la producción de los fenómenos. No sólo debemos suponer que la retina, como todos los aparatos sensoriales, se ha vuelto hiperestésica, sino que las pupilas están dilatadas, tan dilatadas en uno de mis sujetos que había una fotofobia extrema. Probablemente no carezca de importancia el hecho de que en los otros fármacos principales que producen visiones, como el hachís y la belladona, las pupilas también estén dilatadas. Es evidente que la luz puede penetrar en la cámara del ojo con mucha más facilidad de lo habitual. Los indios Kiowa se sientan alrededor de un fuego durante las noches en que se realizan los ritos de mescal y he descubierto que el parpadeo de la luz del fuego que actúa a través de los

párpados cerrados proporciona una condición muy favorable para ver las visiones con provecho.

Hay otra característica de un gran número de estas visiones (como de hecho de muchas visiones producidas de otro modo) que, al parecer, debemos explicar a través de las peculiaridades del ojo. Me refiero a lo que he denominado su carácter caleidoscópico, la tendencia a la agrupación simétrica en el campo visual de objetos similares en forma y armoniosos, aunque no necesariamente similares, en color, de modo que se produzca un tipo de visión como la que podríamos atribuir a un animal con ojos facetados. Podríamos explicar tal fenómeno por medio de ese astigmatismo irregular, que se encuentra más o menos en ojos normales, que se ha atribuido al hecho de que el cristalino está compuesto por muchas secciones conectadas por suturas radiales, o, más plausiblemente, con Shelford Bidwell, que ha realizado algunos experimentos interesantes sobre este punto, con la luz que atraviesa los tejidos de malla gruesa de los ojos [41]. Quizás con mayor probabilidad podríamos adoptar la sugerencia de Zehender [42] quien, al tratar con las percepciones visuales subjetivas, explicaría las figuras poligonales sorprendentemente regulares que surgen bajo diversas condiciones a los movimientos y desplazamientos de los granos de pigmento de la retina en el curso de la descomposición química.

Existe otro fenómeno visual provocado por el mescal, que me llamó especialmente la atención, ya que parece haber sido poco advertido por los observadores anteriores, y que es de considerable interés porque puede estar en consonancia con diversos fenómenos que ocurren sin la intervención de drogas. Me refiero al juego de colores en las sombras, y más especialmente a los halos violetas que se ven jugar alrededor y sobre objetos y constituyen, en mi propio caso, el grupo más temprano de fenómenos de color vistos bajo el mescal. Ya he descrito mis impresiones de este efecto, y uno de mis sujetos que vio el mismo fenómeno, lo describe como "una franja violeta, que rodea los objetos y tiende a volverse como una flor". Muchos han observado al pasar por regiones nevadas, y especialmente por escaladores alpinos, que los objetos en movimiento, y más especialmente sus propias manos o prendas,

---

[41] Shelford Ilidwell, 'Multiple Vision', *Nature*, April 13, 1899.
[42] *Klinische Monatsblatt für Augenheilkunde*, November, 1895.

muestran un borde violeta [43]. Luego tenemos la tendencia a la visión en color (eritropsia o quizás más estrictamente, o más usualmente, visión violeta) a la que el ojo se vuelve responsable después de la extirpación quirúrgica del cristalino. Una vez más, están los colores producidos por la tan discutida incolora 'parte superior del espectro'. Me parece que todos estos fenómenos, y otros que podrían nombrarse, deben considerarse más o menos aliados. La primera explicación que se ofreció para señalar el primero de ellos fue que se deben a la sobreestimulación y al agotamiento del ojo. Investigadores posteriores han buscado un mecanismo más preciso para el fenómeno. Así, Dobrowolski en 1887, al tratar la eritropsia que a menudo se produce después de la extracción del cristalino, sostiene que una condición necesaria es la dilatación de la pupila producida por la atropina, y que la visión del color es en realidad de la naturaleza de una imagen residual negativa de los rayos que llegan al ojo. Fuchs, en 1896, que ha abordado de manera interesante la eritropsia experimentada al escalar montañas nevadas (considerada por él como una visión estrictamente púrpura) encuentra que la explicación de Dobrowolski es inadecuada y, aunque se contenta con la teoría de la estimulación y fatiga para algunos de los fenómenos, cree que la verdadera explicación se encuentra en una visibilidad temporal de la púrpura visual de la retina. Cualquiera que sea el valor de esta explicación aplicada a todo el grupo de fenómenos, Fuchs más que nadie ayudó a llevar visiones de color de este tipo de la esfera de lo patológico a la esfera de lo normal. Más recientemente, Shelford Bidwell en 1897, al hacer algunos experimentos simples pero ingeniosos con el objeto de descubrir el mecanismo en la parte superior del espectro, encontró que cuando se forma de repente una mancha oscura sobre un suelo brillante, la mancha parece estar momentáneamente rodeada por una borde azul, y explica esto por la teoría de una afección simpática de la fibra nerviosa roja; cuando la luz se corta repentinamente de un parche en un campo brillante, se produce una reacción insensible en las fibras rojas justo fuera del parche oscurecido, en virtud de lo cual dejan de responder por un corto tiempo al estímulo luminoso, en simpatía con los que están dentro del parche. Las fibras verdes y violetas, al seguir respondiendo

[43] Este fenómeno fue discutido en *Nature*, durante el mes de mayo de 1897, algunos de los que lo describieron asumiendo sin lugar a dudas que se trataba de un fenómeno objetivo.

ininterrumpidamente, dan lugar a la sensación de un borde azul. Mientras los expertos altamente competentes no se pongan de acuerdo, sería precipitado establecer conclusiones definitivas. Sin embargo, es difícil no creer que, cualquiera que sea el proceso exacto de la retina, la sobreestimulación y la fatiga ciertamente tienen mucho que ver para ponerlo en acción. Asociado con el halo violeta, como hemos encontrado, hay una tendencia bajo el mescal, especialmente con la ayuda de una luz brillante y parpadeante, a que las sombras generalmente tengan varios colores, más especialmente (como en la eritropsia y condiciones afines) hacia las afueras del campo visual. Cualquiera que se siente unos minutos con los ojos dirigidos a una hoja de papel blanco iluminada por la brillante luz del sol pronto comenzará a ver a pequeña escala una reproducción tenue de las sombras coloreadas que se ven bajo la influencia del mescal. Aquí tenemos claramente un fenómeno de fatiga debido a la sobreestimulación por la luz brillante, y precisamente análogo a las imágenes residuales que se producen al mirar cualquier objeto excesivamente brillante. Bajo el mescal tenemos un efecto similar producido, no a través de la estimulación de una luz inusualmente brillante, sino por la condición inusualmente hiperestésica del aparato visual, debido en parte a la dilatación de la pupila y en parte al efecto del mescal en la retina.

Hay otro efecto de esta fascinante droga sobre el que finalmente se puede llamar la atención. Se ha señalado que bajo el mescal todos los órganos de los sentidos periféricos se vuelven muy irritables o hiperestésicos. No sólo es así, sino que se sienten atraídos en un grado bastante inusual a simpatizar entre sí. Descubrí que la estimulación casual de la piel aumentaba inmediatamente el brillo de las visiones o producía una impresión de sonido. Uno de mis sujetos, un artista, tuvo una curiosa sensación de saborear colores, y otro descubrió que la música tenía una influencia deliciosa sobre los efectos visuales. Esto, y el hecho de que los indios siguen tocando tambores continuamente durante el tiempo que están bajo el mescal, me llevó a planear un experimento más en mí mismo con el mescal. Dispongo que cuando el torrente de visiones esté en plena vigencia un amigo me toque en el piano varias piezas de carácter más o menos progresivo que desconocía por su nombre. Descubrí que estas piezas, más especialmente aquellas que eran algo uniformes y monótonas, no sólo estimulaban distintamente las visiones, sino que influían en su carácter; y en aproximadamente la mitad de las pruebas hubo un parecido real, a veces de una manera sorprendente, entre

la naturaleza predominante de las visiones y el nombre de la pieza. Este fue especialmente el caso de la música de Schumann. Valdría la pena llevar a cabo más experimentos en esta línea y con una variedad de personas, preferiblemente personas no musicales. Se puede agregar que, en algunas circunstancias, la música en sí misma evoca un tren de imágenes visuales. Heine ha descrito en algún lugar en detalle las imágenes invocadas al escuchar la música de Berlioz, y en 'Florentine Nights' describe, en la persona de su héroe, las elaboradas imágenes evocadas al escuchar tocar a Paganini, y comenta: "Tú conoces mi segunda vista, mi don de ver en cada tono una figura equivalente al sonido, y así Paganini con cada golpe de su arco traía formas y situaciones visibles ante mis ojos; me contaba en melodiosos jeroglíficos todo tipo de relatos brillantes; él, por así decirlo, hizo que una linterna mágica jugara sus travesuras de colores ante mí, siendo él mismo el actor principal". Parecería que en el caso de Heine la música produjo imágenes visuales reales, como bajo la influencia del mescal. A este respecto, puedo recordar un relato de imágenes visuales, visto en un concierto, grabado por el Dr. Robert MacDougall [44].

Uno se siente tentado a preguntarse por qué proceso deberíamos concebirnos que la acción del mescal actúa sobre el organismo. Creo que no es imposible arriesgar tal explicación, siempre que evitemos los riesgos que conlleva una precisión indebida en nuestras explicaciones. Me parece que estamos justificados al suponer que el mescal efectúa sus acciones peculiares produciendo una especie de neurastenia y cerebrastenia violentas pero temporales. En otras palabras, sobreestimula y agota rápidamente el aparato nervioso y cerebral, más especialmente en el lado sensorial. Es cierto que se podría decir que tal explicación se aplica a la acción de muchas drogas, incluidas todas las que comúnmente se llaman estimulantes. Ha pasado el día en que se podía suponer que un estimulante introducía algo en el sistema. Actúa no poniendo energía en el sistema, sino sacándola, produciendo rápidamente un estado de fatiga. Los cuidadosos experimentos de Féré con el ergograma han demostrado últimamente que todo tipo de estimulantes

[44] 'Music Imagery', *Psychological Review*, septiembre de 1898. Los casos en los que una apariencia definida se asocia regularmente con el sonido de cada instrumento pertenecen a una clase aliada, aunque diferente; un caso de este tipo se registra en *Nature*, 6 de marzo de 1890. Aquí nos acercamos al grupo más conocido de "sensaciones secundarias".

sensoriales, que actúan sobre varios sentidos y no implican necesariamente el uso de drogas, producen un aumento inmediato en la producción de trabajo muscular, pero que ningún estimulante sensorial de ningún tipo nos permitirá hacer una cantidad total de trabajo igual al que podemos lograr sin estimulantes, porque el aumento repentino de la producción es más que compensado por la caída posterior. De modo que, mediante el uso de estimulantes, en lo que respecta a la producción de trabajo, no solo recurrimos a nuestro capital, sino que lo disipamos y desperdiciamos. Pero los resultados de este tipo de fatiga no suelen producir ninguna condición comparable a la neurastenia; no producen, por ejemplo, visiones. Sin embargo, en los estados neuroesténicos hay una tendencia a los efectos visionarios (visión coloreada, intolerancia a la luz, fotopsias, persistencia de las impresiones retinianas, etc.) y, además, en todas las condiciones temporales de fatiga nerviosa en personas por lo demás bastante sanas, tiende a mostrarse la misma tendencia a efectos de color anormales con los ojos abiertos, y visiones vagas con los ojos cerrados. Encuentro que algunas personas, cuando están muy cansadas, ven las sombras como inusualmente violetas, mientras que visiones caleidoscópicas y procesiones de figuras y rostros también se ven con los ojos cerrados después de días fatigosos. Yo mismo he notado efectos que recuerdan débilmente a los producidos por el mescal después de períodos de actividad cerebral inusual. En la frontera entre el sueño y la vigilia, a veces también se ven visiones de colores, y la Sra. Christine Ladd Franklin ha declarado que al quedarse dormida sobre un libro ve sombras de colores, especialmente violetas, flotando sobre la página. Es digno de mención, además, que en diversas condiciones de anormalidad en la visión del color, la fatiga aumenta el brillo de los colores. La misma tendencia rige la asociación entre música y visiones. Heine era un sujeto algo neurótico que constantemente se quejaba de dolores de cabeza muy severos, y el Sr. MacDougall, al describir las condiciones físicas bajo las cuales descubre que es probable que ocurran imágenes visuales, describe un estado que se aproxima al producido por el mescal: "En las etapas tempranas de fatiga, antes de acercarse a la condición final, se produce un período de excitación cerebral, a menudo acompañado de un ligero dolor de cabeza frontal, en el que mi imaginería mental se vuelve más variada y concreta de lo normal. Siento una inusual brillantez y fertilidad de sugestión; mi escenario mental se vuelve menos esquemático y algebraico; las

comparaciones y las ilustraciones se sugieren en cada mano; el pensamiento procede de imágenes de objetos". Cabe señalar que la neurastenia se considera ampliamente como una condición de depresión con irritabilidad de los centros cerebrales superiores. Binswanger, de hecho, en su libro sobre la patología de la neurastenia, considera que el paralelismo entre la fatiga y la neurastenia es tan cercano que se inclina a considerar esta última como una condición prolongada de fatiga excesiva. En la intoxicación por mescal se puede decir que tenemos una neurastenia que es muy limitada, pero muy repentina y rápida. Se permite que el aparato sensorial se debilite violentamente y, en personas sanas, la actividad metabólica aguda que lo acompaña produce las sensaciones placenteras que suelen acompañar a la actividad nerviosa. Quizás sea debido a la rapidez de este proceso, y también al buen estado físico del sujeto, que no se suelen experimentar secuelas desagradables.

Me he dado cuenta de que los efectos agradables o desagradables y las secuelas del mescal pueden predecirse con bastante precisión a partir del conocimiento de la salud general del sujeto, y que cuanto mejor sea su estado general, es menos probable que experimente resultados desagradables al tomar mescal.

Era inevitable que se hiciera un intento de arrastrar el mescal al campo ya superpoblado de los agentes terapéuticos. Curiosamente, la primera afección que se utilizó para tratar fue la neurastenia, y se dijo que los resultados eran buenos, pero no se ha sabido nada más de ellos. En varios sectores se ha sugerido su uso en casos de demencia, y en Carmarthen Asylum, el Dr. Goodall, según me informa, ha hecho muchos ensayos con él, en pacientes melancólicos y estuporosos, suministrando la droga eventualmente en grandes dosis, pero más allá de la dilatación de pupilas y rapidez de acción del corazón, los resultados fueron nulos. Yo mismo nunca me he sentido esperanzado acerca del mescal como agente terapéutico, y aunque es posible que de los diversos alcaloides obtenidos de él algunos puedan resultar útiles, no es fácil ver en qué condiciones de enfermedad está indicado el medicamento crudo en sí. El hecho de que sus mejores resultados se obtengan en individuos perfectamente sanos contraindicaría por sí solo su uso como agente curativo, y en la actualidad no parece haber excusa alguna para lanzarlo a la farmacopea.

El principal interés del mescal es para el fisiólogo y el psicólogo. Se

puede agregar que para cada persona sana, una sola experiencia, en todo caso, de lo que el mescal tiene que enseñar sería una ventaja educativa de no poco valor. Como uno de mis sujetos, que siente fuertemente este valor educativo del mescal aunque no desea repetir la experiencia, comenta: "La conexión entre la condición normal de mi cuerpo y mi inteligencia se había roto; mi cuerpo se había convertido en una medida en ajeno a mi razón, de modo que al reafirmarse me pareció, con referencia a mi razón que había permanecido perfectamente cuerdo y alerta, por un momento lo suficientemente desconocido como para tomar conciencia de su carácter individual y peculiar. Fue como si inesperadamente hubiera alcanzado un conocimiento objetivo de mi propia personalidad". Así es que los indios que elevaron esta notable planta al rango divino y le dedicaron un culto, han sido justificados en cierta medida, e incluso en la civilización queda algún lugar para los ritos del mescal.

Havelock Ellis

Variación en el hombre y la mujer — 1903

Artículo de Havelock Ellis publicado en
Popular Science Monthly – Vol. 62 – enero 1903

¿Son las variaciones más comunes en hombres que en mujeres? Ésta es una cuestión que ha pasado por varias fases durante el siglo pasado. John Hunter, quien abordó el tema desde un punto de vista biológico, indicó vagamente que los hombres son más variables que las mujeres. Meckel, por el contrario, llegó a la conclusión, por motivos patológicos, de que en la especie humana las hembras muestran un mayor grado de variabilidad, y pensó que dado que el hombre es el animal superior y la variación un signo de inferioridad, la conclusión estaba justificada. "Podemos afirmar como principio —escribió Meckel hace noventa años al comienzo de su manual de anatomía descriptiva y patológica— que las anomalías son más comunes en la mujer. Este fenómeno parece depender de la octava ley [la ley de Meckel de desarrollo, 'según el cual la mujer es más primitiva que el hombre] ya que la organización de la mujer resulta del desarrollo que se detiene en un grado inferior". Pero aunque considera que las desviaciones son en general más comunes en la mujer, admite ciertas excepciones y, más especialmente, los casos en que el corazón y la vejiga son más variables en el hombre. Meckel era un profundo estudiante de anatomía, pero no un pensador muy luminoso. Algunos años más tarde, Burdach retomó la cuestión en su *Physiologie*. Ese gran biólogo elevó de inmediato el problema a un nivel superior, se dio cuenta de su alcance más amplio y eliminó los prejuicios que lo habían rodeado. Reconoció que, en algunos aspectos, las mujeres son más variables que los hombres, pero señaló que, contrariamente a la opinión de Meckel, esto no era un indicio de la inferioridad orgánica de la mujer. Mostró a partir de las estadísticas del Instituto Anatómico de Konigsberg que debemos distinguir entre diferentes tipos de anomalías. Además se refirió a los hechos que indican que la mujer es más infantil que el hombre, pero, agregó, "es un error muy común pero muy craso considerar la edad como una escala de perfección y considerar al niño como absolutamente imperfecto en comparación al adulto. No es imperfección, sino simplemente ciertas características infantiles que las mujeres conservan"; y, señala, es en la decrepitud que las mujeres adquieren las características del llamado sexo

superior. Su conclusión general fue que la naturaleza del hombre y la naturaleza de la mujer son excelentes, pero hay variaciones más amplias en los hombres, más genio y más idiotez, más virtud y más vicio.

Darwin dirigió su atención hacia este punto y acumuló datos. En *El origen del Hombre* reunió muchos de los principales hechos conocidos entonces sobre la variación en el hombre y la mujer. Toda la evidencia que pudo encontrar apuntaba en la misma dirección, y concluyó (Parte II, Capítulo 8) que existe una "mayor variabilidad general en el sexo masculino". Unos veinte años más tarde, en un estudio resumido de los caracteres sexuales secundarios humanos titulado *Hombre y mujer*, escrito como una breve introducción a un estudio más elaborado del instinto sexual en el hombre, dediqué un capítulo a esta cuestión, tratándola de manera más completa de lo que se había hecho anteriormente y extrayendo datos de un campo mucho más amplio, pero sin encontrar ninguna razón para diferir fundamentalmente de las conclusiones de Hunter, Burdach y Darwin. De hecho, no podría afirmar que en lo que respecta al hombre la mayor variabilidad del macho sea "general", pero todos los hechos disponibles desde la época de Darwin indicaron que una mayor variabilidad del macho se produjo en la mayoría de los grupos de datos investigados. Y cuando consideré que esta mayor tendencia variacional orgánica de los hombres es aparentemente cierta también en las variaciones psíquicas —del genio, de la idiotez y otras anomalías mentales que tienen una base orgánica— me pareció que en la mayor tendencia variacional del hombre estamos en la presencia de un hecho que tiene consecuencias sociales y prácticas de la más amplia trascendencia, un hecho que ha afectado a toda nuestra civilización humana. Si bien la mayor tendencia variacional de los hombres se equilibra con el nivel más estable de las mujeres, debemos reconocer que la existencia de los hombres excepcionales que han creado en gran medida las líneas de nuestro progreso se basa en la ley natural. Es una conclusión que todavía no me parece fundamentalmente afectada.

Sin embargo, hubo una omisión importante en mi declaración de esta pregunta, y deseo enfatizar la importancia de la omisión porque su significado se hará evidente posteriormente para el lector. Dije poco o nada sobre la variabilidad de tamaño de hombres y mujeres, ya sea en lo que respecta a la estatura y el peso totales, o las dimensiones de las partes del

cuerpo [45]. El motivo de esa omisión se indica claramente en varias partes del volumen y lo encontraremos a su debido tiempo.

Tres años más tarde, en un volumen de ensayos diversos titulado *The Chances of Death* [*Las oportunidades de la muerte*], el profesor Karl Pearson publicó un extenso artículo titulado *Variation in Man and Woman* [*Variación en el hombre y la mujer*]. Este escritor comenzó con la afirmación de que en *Hombre y mujer* yo había "hecho mucho para perpetuar algunas de las peores supersticiones pseudocientíficas, en particular la de la mayor variabilidad del ser humano masculino" y que este era el objeto de su ensayo "para poner el hacha a la raíz de esta superstición pseudocientífica". De hecho, como se cuida de decirnos a intervalos frecuentes, antes de que él mismo entrara en el campo (un campo, recuérdese, ocupado por algunos de los más grandes biólogos del mundo) todo era 'dogma', 'superstición', 'casi todo partidista, 'en el mejor de los casos' bastante 'no probado', me inclino a pensar que estos términos, que tan fácilmente surgen en la pluma del señor Pearson, son reminiscencias automáticas de las antiguas controversias que ha mantenido con teólogos y metafísicos. Ciertamente, están un poco fuera de lugar en la presente ocasión.

Al seleccionar el material para su demostración, el profesor Pearson nos dice que buscó eliminar todos esos "órganos o características que son en sí mismos característicos del sexo", tales como, en su opinión, la gota y el daltonismo. También descartó todas las variaciones que pueden considerarse "patológicas", sobre la base hipotética de que tales variaciones "patológicas" pueden tener una distribución sexual totalmente diferente de las variaciones "normales". Decidió que el tamaño es el mejor criterio de variabilidad. En cuanto a cómo se puede definir una "variación", el profesor Pearson no hace una investigación crítica, aunque tal investigación habría modificado muy seriamente sus conclusiones finales [46].

---

[45] No consideré que tal evidencia debiera ser absolutamente rechazada —la admití en uno o dos casos (impresos en letra más pequeña)— pero simplemente que como estaba sujeta a un descuento de extensión desconocida no podía colocarse en el primer rango de evidencia.

[46] Es cierto, de hecho, que el Sr. Pearson comenta que la pregunta "¿Cuáles son los órganos o características más adecuados para medir la variabilidad relativa del hombre y la mujer?", realmente implica una definición de variabilidad. Pero añade que "la definición dada puede ser tan vaga que implique la solución del problema

"Lo que tenemos que hacer —afirma— es tomar poblaciones normales sanas de hombres y mujeres, y en estas poblaciones medir el tamaño de órganos que no parecen ser caracteres sexuales secundarios, o de los que se pueda eliminar el carácter sexual al tratar únicamente con las proporciones". Por lo tanto, se seleccionan varios tipos de tamaño para el tratamiento, como el del cráneo, principalmente en lo que respecta a su capacidad e índice de longitud-anchura, estatura, envergadura, circunferencia del pecho, peso del cuerpo y de varios órganos internos, etc., todos estos, se observa, son varios aspectos de un factor de tamaño. El tratamiento cuidadoso de los datos disponibles demuestra que el denominado coeficiente de variación se acepta como una medida posible o probable de variación significativa: que, en la medida en que exista alguna diferencia, las mujeres son, en general, ligeramente más variables que los hombres. Habiendo llegado a este resultado, el autor llega valientemente a la conclusión de que "en consecuencia, el principio de que el hombre es más variable que la mujer debe dejarse de lado como una superstición pseudocientífica".

Si hasta ahora no ha recibido una respuesta del autor contra quien se dirigía principalmente este elaborado artículo, no ha sido porque admití la justicia de sus conclusiones, o porque acepté complacientemente una condenación a la que había sido consignado en muy excelente compañía. El tema se encontraba apenas en la periferia de mi propio campo. No pude reclamar originalidad en él; todo lo que había hecho era tamizar y enfocar los datos que hasta ese momento habían estado dispersos, y mostrar su importancia. Al mismo tiempo, volví a colocar el tema en mi agenda para reconsiderarlo. Mientras tanto, apenas parecía que los argumentos del Sr. Pearson encontraran mucha aceptación, incluso de aquellos a quienes más preocupaban [47].

---

que nos proponemos discutir". Esa sospecha, como veremos, no es del todo injustificada.

[47] El Sr. Pearson se ha esforzado por encontrar un oponente de la mayor tendencia variacional de los hombres en Tennyson, quien escribió: *Porque los hombres a lo sumo difieren como el cielo y la tierra / pero las mujeres, lo peor y lo mejor, como el cielo y el infierno.* Este argumento, sin embargo —por lo que pueda valer— ya había sido respondido anticipadamente en un capítulo de *Hombre y mujer* sobre la afectabilidad de la mujer en el que señalé que el 'cielo y el infierno' de la mujer son

Casi el único intento de considerarlos que he conocido, es en una revisión de *The Chances of Death* por el profesor W. F. II. Weldon, en *Natural Science*. Este crítico amable, con instintos de biólogo, sintió claramente que algo andaba mal en la demostración triunfal del Sr. Pearson, aunque como el tema se encontraba fuera de su propia área, no pudo indicar los principales defectos.

De hecho, hay un defecto inicial en el argumento del profesor Pearson, sobre el que el profesor Weldon llamó la atención; difícilmente podría dejar de atraer la atención de un biólogo. Se nos dice que debemos dejar de lado "características que son en sí mismas características del sexo", como la gota y el daltonismo, que "sin estar confinados a un sexo" son todavía peculiarmente frecuentes en un sexo. Por lo tanto, vemos que las características que no se limitan a un sexo pueden ser características de un sexo, y cuando buscamos encontrar qué caracteres varían más en un sexo que en el otro, debemos dejar cuidadosamente fuera de cuenta todos estos caracteres que son los más importantes claramente más prevalentes en un sexo. El profesor Pearson parte así con una confusión inicial que nunca se aclara. Su objetivo, nos dice, es buscar grados de variabilidad tales como los "caracteres sexuales secundarios de los seres humanos", y del curso de su argumento inferimos que los caracteres deseados, aunque no se limitan a un sexo, deben ser peculiarmente frecuentes en un sexo. ¡Sin embargo, *estos son precisamente el grupo de caracteres declarados inadmisibles al principio!* En ninguna parte se da una definición de los caracteres sexuales secundarios, o que con tales premisas se podría dar.

El profesor Pearson parece asumir que la concepción de un carácter sexual secundario es demasiado obvia para necesitar una definición. De hecho, existe una considerable diferencia de opinión. Desde que Hunter habló por primera vez de las «propiedades secundarias» del sexo, que consideraba dependientes de las primarias, que sólo se desarrollan en la pubertad y principalmente, aunque no del todo, limitadas al hombre, la

---

ambos aspectos de su mayor afectabilidad; no solo una mujer se diferencia de otra como "cielo e infierno", sino que la misma mujer puede variar en diferentes momentos.

concepción ha cambiado mucho; ha habido una tendencia a incluir todo tipo de diferencias sexuales diversas en la categoría. He sugerido que sería conveniente introducir un grupo de caracteres sexuales 'terciarios', manteniendo el término 'secundario' en su sentido original y reservando como 'terciario' todas aquellas pequeñas diferencias que no son obvias, que no pueden tener influencia directa en el apareamiento, y solo existen como promedios; tales son la composición de la sangre y la forma de los huesos [48].

Es difícil corregir todos los errores y confusiones en las que cae el profesor Pearson en este punto. Señala que no debemos considerar la mayor prevalencia de la idiotez entre los hombres como evidencia de una mayor variabilidad masculina, a menos que contemos por otro lado la mayor prevalencia de la locura entre las mujeres. El error aquí es doble. De hecho, aunque en Inglaterra y Gales durante los últimos años la incidencia de la locura ha sido tan grande en las mujeres como en los hombres, [49]casi en todas partes es notablemente mayor en el caso de los hombres. De hecho, incluso en Inglaterra y Gales, en la actualidad, si podemos confiar en los Comisionados de Psiquiátricos en su último informe anual (1902), la incidencia de la locura, según lo indicado por las admisiones a los asilos, es, *en proporción a la población masculina*, aun ligeramente mayor en el caso de los hombres. El profesor Pearson se ha visto engañado por la mayor acumulación de mujeres en los asilos, sin tener en cuenta la mayor longevidad de las mujeres, que entre los locos es especialmente marcada [50].

---

[48] El profesor Waldeyer, que me ha hecho el honor de examinar críticamente algunos de los puntos principales de mi libro (en forma de discurso en una de las reuniones anuales de la Sociedad Antropológica Alemana) se inclina a dudar del valor de esta distinción ya que no existe una línea clara de demarcación entre caracteres secundarios y terciarios. Eso, sin embargo, lo había señalado yo mismo, y la objeción no puede ser sostenida lógicamente por nadie que acepte caracteres sexuales secundarios y reconozca que se funden con los primarios. Hay muchos grupos naturales que tienen núcleos pero no paredes limítrofes definidas.

[49] Da la casualidad de que fui el primero en llamar la atención sobre el hecho de que hacia finales del siglo pasado el número de mujeres ingresadas en manicomios en Inglaterra y Gales había comenzado por primera vez a superar el número de hombres. (Art: 'Influence of Sex on Insanity', en *Dictionary of Psychological Medicine* de Tuke.)

[50] La gravedad de esta falacia puede indicarse mediante una ilustración que se presenta casi mientras escribo. Leí en una revista médica sudamericana que en el

Pero incluso si los hechos hubieran sido los declarados por el Sr. Pearson, su inferencia habría sido errónea; la idiotez es principalmente una condición congénita y, por lo tanto, una prueba bastante buena de tendencia orgánica variacional; la locura, aunque generalmente sobre una base hereditaria, es invariablemente una condición adquirida, que depende de todo tipo de influencias ambientales, de modo que no puede proporcionar una prueba igualmente fundamental. El daltonismo, nos dice también el Sr. Pearson, es una 'enfermedad' peculiarmente masculina, y no debe usarse como un argumento para una mayor variabilidad en los hombres a menos que usemos la prevalencia del cáncer de mama en las mujeres del otro lado. Nuevamente hay un doble error; no solo se compara incorrectamente una anomalía congénita con una enfermedad adquirida, sino que una glándula como la mama, que solo es funcional en un sexo, se empareja con un órgano como el ojo que es igualmente funcional en ambos sexos. La prevalencia de la gota entre los hombres, nuevamente, se empareja con la prevalencia de la histeria entre las mujeres. Aquí el error es aún más complejo. La gota no solo no es una condición verdaderamente congénita, aunque, como la locura, con frecuencia tiene una base hereditaria, pero si tomamos en cuenta las condiciones de gota "suprimida", no es de ninguna manera más prevalente en hombres que en mujeres, e incluso si no tenemos en cuenta tales condiciones, todavía no es posible emparejar la gota con la histeria, ya que, aunque en algunos países la histeria es más prevalente en las mujeres, en otros (como, según algunas de las mejores autoridades, en Francia) se encuentra más prevalente en los hombres. Pero sería tedioso explorar más a fondo esta confusa jungla de errores.

Desde el punto de vista de las diferencias sexuales en la tendencia variacional, no es necesario excluir rígidamente los caracteres sexuales "terciarios", "secundarios" o incluso "primarios", siempre que tengamos cuidado de evitar falacias que son bastante obvias y no comparar órganos y caracteres que no sean realmente comparables. Incluso a los caracteres sexuales secundarios que están casi o totalmente confinados a un sexo se les puede permitir una cierta cantidad de peso como evidencia, especialmente si admitimos que tales caracteres son simplemente la perpetuación de

---

Asilo de Santiago en Chile el 1 de enero de 1901 había 560 hombres y 655 mujeres, pero durante el año ingresaron 539 hombres y solo 351 mujeres.

variaciones congénitas. Si, por lo tanto, como se acepta generalmente, tales caracteres ocurren con más frecuencia en los hombres, ese hecho es una presunción del lado de una mayor tendencia variacional masculina que no hay razón para ignorar por completo. No es concluyente, pero debe recibir su peso debido. Asumir, con el profesor Pearson, que una variación no tiene significado variacional porque ocurre a menudo en un sexo y rara vez en el otro [51] parece totalmente injustificable.

Sin embargo, si el intento del profesor Pearson de discriminar entre diferentes tipos de caracteres sexuales desde el punto de vista de la variabilidad sexual no funciona, y en cualquier caso es innecesario, en otro punto cae en el error opuesto de no intentar discriminar, cuando la discriminación es lo más importante. Como ya hemos visto incidentalmente, le parece que no tiene importancia si la tendencia variacional es probada por variaciones que tienen una base congénita orgánica, o por variaciones que pueden deberse simplemente a influencias ambientales durante la vida [52]. Para él, todos son iguales en variaciones, y las más importantes son las que pueden captarse más convenientemente en la red matemática. De hecho, va más allá. Discrimina los tipos de variación más orgánicos y fundamentales. Le parece "erróneo" tener en cuenta anomalías congénitas de cualquier tipo cuando deseamos probar la variabilidad relativa de los sexos. Al determinar las tendencias de variación de los sexos, ¡debemos dejar de lado la mayoría de las variaciones! El motivo por el que el profesor Pearson rechaza las anomalías es que son "patológicas" y que es concebible que la variación patológica sea mayor y la variación normal menor en el mismo sexo [53]. Él

---

[51] En el caso de la gota común, que el profesor Pearson considera típica de las pruebas a excluir, las opiniones difieren considerablemente en cuanto a la responsabilidad sexual; según una autoridad principal, son 68 hombres por 12 mujeres.

[52] Apenas es necesario señalar que los dos grupos no pueden estar absolutamente separados.

[53] Esta concepción, comenta el Sr. Pearson, parece que nunca se me ocurrió. En esa forma, felizmente, no lo ha hecho. Pero en *Hombre y mujer* y en otros lugares he llamado repetidamente la atención sobre el hecho de que, en lo que respecta a diversas condiciones psíquicas y nerviosas, mientras que las variaciones graves son más frecuentes en los hombres, las variaciones menores son más comunes en las mujeres. Esto parece cubrir cualquier verdad que pueda haber en la suposición del Sr. Pearson.

cree que al considerar lo "normal" y lo "anormal" como dos grupos de fenómenos completamente diferentes y posiblemente opuestos, está justificado por la "ciencia médica actual". De hecho, esto está muy lejos de ser el caso. Es muy cierto que en el trabajo clínico ordinario el médico hace tal distinción; es conveniente prácticamente. Pero no es ciencia, y si el médico es un patólogo genuino, admite que no lo es. Esto está tan bien reconocido que había creído suficiente citar la observación del más grande de los patólogos, Virchow, en el sentido de que toda desviación del tipo parental tiene su fundamento en un accidente patológico, una afirmación que el profesor Pearson, en la fuerza de lo que en realidad es una sutileza verbal, deja de lado con desprecio como "sin sentido". No deberíamos decir el "tipo parental —nos dice, deberíamos decir— un tipo que se encuentra entre el tipo parental y el tipo racial"; digámoslo así, y la declaración sigue siendo sustancialmente la misma, en lo que respecta a la cuestión que tenemos ante nosotros [54]. Virchow no es de ninguna manera el único patólogo de alta autoridad que ha establecido claramente este principio. Así, como señala Ballantyne, la antigua creencia —sostenida incluso por Simpson, de que las anomalías y malformaciones se deben a enfermedades se ha complementado con investigaciones modernas— Mathias Duval ha declarado enfáticamente que no debe pensarse que la malformación de cualquier parte es el resultado de una enfermedad de esa parte [55]. Incluso, sin embargo, si nos remontamos

---

[54] Virchow enfatizó repetidamente la declaración en cuestión y de ninguna manera siempre en la forma que ofende al profesor Pearson. Así, señaló en 1894, en la reunión anual de la Sociedad Antropológica Alemana, que siempre que 'se cambia la norma fisiológica hasta ahora subsistente' estamos en presencia de una anomalía y que en este sentido toda desviación de la norma es un evento patológico, aunque no es una enfermedad y puede que no sea dañina, incluso puede ser ventajosa. En lo que quizás fue su última declaración sobre el tema (*Zeitschrift für Ethnologie*, 1901, p. 213) repitió que tanto la patología como la fisiología es un factor esencial en el desarrollo de la raza humana. Sé que los patólogos estarán de acuerdo conmigo en que la convicción de la unidad esencial de fisiología y patología fue la base de la revolución patológica que efectuó Virchow.

[55] Con este resultado, el Dr. Ballantyne, de quien se puede decir que es la principal autoridad británica en patología en sus aspectos prenatales, está de acuerdo en lo principal. Incluso llega a afirmar (*Manual of Antenatal Pathology*, 1902, pág. 35) que el nacimiento natural, en sus efectos sobre el niño, casi puede considerarse como un proceso patológico; "Es muy cierto que la misma cantidad de distorsión de partes, que ocurriera en un período posterior de la vida, se llamaría patológica".

a la época de Simpson, y antes, nos encontramos con que Meckel, a quien a veces se considera uno de los fundadores del estudio de las variaciones, reconoció claramente que las anomalías y variedades más simples se convierten gradualmente en monstruosidades, y que las mismas leyes se aplican a ambos [56]. Hunter también lo hizo en el siglo anterior. "Cada desviación —escribió al comienzo de su *Account of an Extraordinary Pheasant*, que casi marca una época— no puede ser llamada indebidamente monstruosa, pues "la variedad de monstruos será casi infinita".

La tendencia de la patología científica es a la vez empujar las fronteras de lo normal hacia regiones consideradas popularmente como pertenecientes a la enfermedad y, al mismo tiempo, cuando la enfermedad real entra en duda, negarse a admitir que se pongan en funcionamiento nuevas leyes. "Entre cualquier forma de enfermedad y salud —declaró uno de los fundadores de la patología moderna hace un cuarto de siglo— sólo hay diferencias de grado. Ninguna enfermedad es nada más que una exageración, desproporción o desarmonía de los fenómenos normales" [57]. Bernard consideraba la noción de que la enfermedad y la salud son principios o entidades distintos como una especie de idea perteneciente al trastero médico. Estas concepciones se han desarrollado brillantemente en el trabajo de patólogos recientes [58]. Y si se argumenta que no se puede suponer que un matemático esté familiarizado con los principios de la patología, se debe responder que el señor Pearson se ha aventurado aquí por un camino que conduce inmediatamente a estos principios y, además, que el principio en cuestión es tan simple y elemental que ya puede decirse que ha entrado en la cultura general. Tomo el último volumen de las obras de Nietzsche (*Der Wille zur Macht*) —escrito hace más de diez años, aunque recién publicado— y leo: "El valor de todas las condiciones mórbidas es que nos muestran en forma magnificada ciertas condiciones que son normales, pero en condiciones normales no son fácilmente visibles… La *salud* y la *enfermedad* no son esencialmente diferentes, como han creído los viejos

[56] *Handbuch der pathologischen Anatomie*, 1812, vol. I., p. 9.

[57] Claude Bernard, *Leçons sur la chaleur animale* (lección 19), 1875.

[58] Para aquellos que deseen obtener una visión atractiva de las concepciones modernas de la patología, según las cuales la enfermedad es un término relativo y su estudio una rama de la biología, recomendaría los altamente sugerentes *Studies in Human and Comparative Pathology* del profesor Woods Hutchinson. '(1901).

médicos y algunos practicantes modernos. Considerarlos como principios distintos que luchan por el organismo vivo es una tontería y una charlatanería".

En general, entonces, no hay razón para rechazar las anormalidades cuando estamos considerando las tendencias variacionales relativas de hombres y mujeres. Para la mente matemática —el Profesor Pearson nos obliga a admitir— que es posible concebir que las leyes de la patología puedan revertir las leyes de la fisiología, pero tal concepción el biólogo la considera absurda.

Sin embargo, hay que decir más que esto. No sólo no podemos dejar de tener en cuenta las anomalías al abordar esta cuestión, sino que son precisamente las anomalías las que nos proporcionan las pruebas más fiables. La palabra "anormalidad" tiende a inducir a error, y el profesor Pearson prejuzga un poco el asunto en oídos no científicos al insistir en su uso. No es un término científico; la llamada anomalía no es anormal en el sentido de que sea mórbida; es solo excepcional. Simplemente indica las oscilaciones extremas de un péndulo cuyas oscilaciones más frecuentes se consideran popularmente como "normales". Lo que comúnmente se denomina una "anomalía" podría realmente considerarse como la "variación" *por excelencia*.

Tal afirmación no sería en modo alguno arbitraria. De hecho, se corresponde con el uso de la mayoría de los escritores que han investigado este asunto hasta el día de hoy, y es posible justificar dicho uso. Si, volviendo a la imagen del péndulo, deseamos saber si los péndulos masculino o femenino oscilan más lejos, debemos dejar que oscilen libremente en la medida de lo posible; cuanto más restringidos están por fuerzas externas, menor es la importancia de los resultados que alcanzamos. Ahora bien, las "anomalías" congénitas son precisamente el tipo de variación que más se corresponde con la oscilación libre del péndulo. Es cierto que no existe una distinción absoluta entre la energía inicial y las posteriores influencias modificadoras, pero es igualmente cierto que si deseamos medir y comparar las energías innatas de los organismos masculino y femenino, debemos, en la medida de lo posible, ignorar los caracteres que están considerablemente influenciados por fuerzas modificadoras tardías.

Sin embargo, el profesor Pearson ha elegido, como prueba final y crucial de la tendencia variacional en hombres y mujeres, el único punto de

diferencia de tamaño, principalmente en los adultos. Es decir, ha seleccionado como prueba final e irreprochable una de las distinciones más frágiles, una distinción que ha estado expuesta a toda una vida de influencias modificadoras que son incalculables.

Incluso si admitimos que el tamaño al nacer constituye una prueba sólida y esto no puede admitirse sin calificación, como veremos pronto, es evidente que la variación comparativa de los sexos a este respecto puede verse afectada por circunstancias ambientales a medida que aumenta la edad. Las influencias de la vida que afectan y ejercen de manera diferente a los dos sexos, la influencia de la muerte probablemente ejerce una influencia selectiva desigual, ambos por igual deben ser admitidos si este tipo de evidencia ha de considerarse como una prueba de importancia de primer orden. De lo contrario, no estamos tratando con la incidencia de variaciones en absoluto, sino con la eliminación de variaciones, un asunto completamente diferente. El propio profesor Pearson se da cuenta gradualmente de este hecho a medida que avanza con su tarea, y observa por fin que sospecha fuertemente que la variabilidad ligeramente mayor de la mujer que muestran sus resultados se debe principalmente a una lucha relativamente menos severa por la existencia. Probablemente tenga razón, pero si es así, todo su argumento se cae al suelo. La cuestión de las tendencias orgánicas variacionales de hombres y mujeres permanece intacta; en cambio, se nos ha presentado un problema de selección. Tan cierto es que, como dijo Bacon, la mitad del conocimiento radica en hacer la pregunta correcta.

Estamos obligados a suponer que cuando el profesor Pearson se propuso utilizar el término "variación" en el mismo sentido en que lo habían utilizado sus predecesores —porque de lo contrario sus resultados no podrían oponerse válidamente a los de ellos— parecería que cuando prosiguió, mediante un proceso inconsciente de autosugestión, se deslizó insensiblemente hacia un campo familiar [59].

Puede parecer innecesario seguir con el profesor Pearson. Es suficientemente claro que la investigación que ha llevado a cabo, por valiosa que sea en otros aspectos, no influye de manera decisiva en la pregunta que

---

[59] Es quizás significativo que, si bien me había ocupado de la 'tendencia orgánica variacional', el Sr. Pearson prefiere el término más vago 'variabilidad', que le permite introducir cuestiones como la fuerza de tracción y los apretones de manos, que son simplemente debidas al ejercicio funcional.

se propuso responder y no puede tener un efecto muy perjudicial sobre los escritores a los que ataca. Pero existe un interés considerable en aclarar el tema de la discusión un poco más.

Se puede estar de acuerdo en que, dado que las diferencias de tamaño probablemente se vean afectadas en gran medida por las influencias de la vida y la muerte, y tal vez se eliminen de manera desigual en los dos sexos, no constituyen una guía fiable de la incidencia sexual de las variaciones. Pero, se puede argumentar, esto no puede afectar las mediciones realizadas al nacer y, por lo tanto, debemos aceptar la validez de las mediciones del profesor Pearson que se refieren al bebé al nacer. Aquí, sin embargo, nos encontramos con un hecho de primera importancia en su relación con nuestro tema: la eliminación de las variaciones de tamaño ya ha comenzado al nacer, y hay razones para suponer que esa eliminación afecta de manera desigual a hombres y mujeres. Esto fue debidamente permitido en *Hombre y mujer*, pero no hay indicios de ello en todo el extenso artículo del profesor Pearson. No discute esta influencia, ni se da cuenta de que hasta que no la discuta, sus conclusiones no pueden ser contrarias a las mías. Las primeras excursiones estadísticas del profesor Pearson en el campo biológico se centraron principalmente en los cangrejos; al pasar de los cangrejos a los seres humanos, no tuvo en cuenta el hecho de que los seres humanos no vienen al mundo en las mismas condiciones. No pretendo mucho tener una visión superior en este asunto; probablemente era una cuestión de formación; yo estaba prácticamente familiarizado con los fenómenos del parto; él no lo estaba. Pero su ignorancia ha afectado profundamente la validez de su apreciado criterio de variabilidad sexual, en la medida en que se utiliza contra sus predecesores en este campo.

Todo niño que nace en el mundo atraviesa una dura prueba, debido en gran parte a la limitada elasticidad del anillo pélvico óseo a través del cual tiene que pasar. Probablemente como resultado de esto, una cierta proporción muere al ingresar al mundo o muy poco después. Entre el número así eliminado parece haber una proporción muy considerable de los niños más grandes. Sin duda, debido a que los bebés varones tienden a ser más grandes que las niñas, los varones son los que más sufren al nacer y poco después del nacimiento. Esta parece ser la regla en todas partes [60].

---

[60] Para conocer la proporción exacta de niños nacidos muertos entre varones y

Hasta donde yo sé, el primer intento de explicar científicamente este asunto fue realizado en 1786 por un médico inglés llamado Clarke, médico del Lying-in Hospital de Dublín [61]. Al pesar y medir a 120 recién nacidos de ambos sexos, descubrió que había una marcada tendencia a que los machos fueran más grandes que las hembras. 'De ahí aparecen —como se complace en decirlo— las misericordiosas dispensaciones de la Providencia hacia el sexo femenino, porque cuando se producen desviaciones del estándar medio, es notable que estén con mucha más frecuencia por debajo que por encima de este estándar'. Consideró que la mayor mortalidad de los machos al nacer y poco después del nacimiento se debe en gran parte a las lesiones en la cabeza que se producen al nacer, pero también que, dado que los machos son más grandes y por lo tanto hacen desde el principio una mayor demanda sobre la capacidad nutritiva de la madre, es más probable que sufran algún defecto de la madre a este respecto. El problema y sus posibles y probables explicaciones fueron así claramente enunciados hace más de un siglo.

Como sucede a menudo con los pioneros, el pequeño artículo de Clarke fue olvidado, y durante más de medio siglo, aunque varios investigadores aportaron grandes contribuciones de nuevos datos, su actitud fue frecuentemente ilógica o unilateral, y el progreso del conocimiento científico no fue tan grande. En 1844 Simpson publicó un estudio muy conocido que reunió una gran cantidad de pruebas que se relacionan más o menos con la cuestión que tenemos ante nosotros. Demostró que en los partos masculinos las madres sufrían excesivamente al igual que los bebés. Se negó a admitir que la mayor mortalidad de los varones al nacer y poco después del nacimiento podría deberse a cualquier otra causa que no sea el mayor tamaño generalmente reconocido de la cabeza masculina (principalmente porque las muertes fetales hasta el nacimiento se distribuyen igualmente entre los dos sexos) y concluyó que el mayor tamaño de la cabeza masculina es la causa de una gran mortalidad anual. Varios investigadores obstétricos posteriores aportaron contribuciones adicionales al asunto, en un momento u otro,

---

mujeres en la mayoría de los países civilizados, véase e.g., Ploss, *Das Weib*, séptima edición, 1901, vol. I., p. 336.

[61] Joseph Clarke, 'Observations on some Causes of the Excess of the Mortality of Males above that of Females', *Philosophical Transactions*, 1786. Se puede decir aquí que el primer intento de pesar y medir a los bebés con precisión solo se había hecho no tantos años antes, por Roederer, en 1753.

aunque no siempre coincidieron en que una mortalidad tan grande pudiera deberse a una diferencia de tamaño que parecía tan pequeña. De hecho, una autoridad declaró rotundamente que la creencia en el tamaño más grande de la cabeza masculina era simplemente "un prejuicio popular"; esto condujo a nuevas mediciones, y en este campo Stadtfeldt de Copenhague recibió un crédito que realmente pertenecía a Clarke de Dublín. Veit mostró que incluso con pesos iguales mueren más niños que niñas al nacer, pero, por otro lado, según los resultados de Pfannkuch, incluso con pesos iguales, la cabeza de los niños es más grande que la de las niñas. En cualquier caso, ciertamente parecía probable que el mayor tamaño de la cabeza del niño varón fuera un factor importante en esta mortalidad, y cuando finalmente la cuestión comenzó a atraer la atención de los antropólogos estadísticos, esta conclusión se confirmó. El Comité Antropométrico de la Asociación Británica, presidido por el Sr. Francis Galton, en su informe final de 1883 declaró su creencia de que "parecería que las proporciones físicas (y más probablemente craneales) de una raza, y su uniformidad dentro de ciertos límites, dependen en gran medida del tamaño de la pelvis femenina, que actúa como un indicador, por así decirlo, de la raza y elimina a los bebés más grandes, especialmente aquellos con cabezas grandes (y presumiblemente más cerebrales), impidiendo su supervivencia en el nacimiento".

Hay que añadir, sin embargo, que no se ha hecho una demostración directa y definitiva de la tendencia a la eliminación de los varones (o incluso de los lactantes independientemente del sexo) de mayor peso o de mayor cabeza. Para ello, necesitamos comparar los niños nacidos muertos de sexo masculino y femenino a término con los nacidos vivos y que posteriormente sobrevivieron durante al menos una semana (un período más largo sería más deseable pero difícil de asegurar). Tales medidas no se encuentran en la literatura médica, hasta donde yo puedo descubrir; a lo sumo encontramos promedios, que carecen de sentido desde el punto de vista actual. Solicité a las autoridades obstétricas y anatómicas de varios países y recibí una serie de cartas y datos interesantes, incluida una serie de entradas de los registros de las maternidades. Pero ninguna de las series recibidas hasta ahora contiene un número suficiente de niños nacidos muertos. Hasta donde llegan, confirman la creencia de que son más especialmente los niños grandes los que son eliminados por la selección del nacimiento. La serie más grande (con 60 bebés varones que nacieron muertos y 50 niñas que nacieron muertas),

por la que estoy en deuda con el Dr. C.M. Green, del Boston Lying-in Hospital, muestra que entre los mortinatos de ambos sexos el rango de variación es mayor que entre los vivos del mismo sexo, siendo el rango absoluto de variación no sólo mayor en comparación con los bebés vivos del mismo sexo, sino que hay una mayor acumulación en cada extremo en el caso de los mortinatos. Los datos no son suficientes para indicar que hay una mayor mortalidad de los machos de mayor tamaño que de las hembras de mayor tamaño, cuando comparamos los nacidos muertos con los vivos del mismo sexo y peso. Otra serie, más elaborada en sus detalles pero aún menor en número en lo que respecta a los mortinatos —por la que estoy en deuda con el profesor Whitridge Williams, del Hospital Johns Hopkins— conduce a una conclusión igualmente incompleta. Todavía espero datos más extensos que me han prometido una fuente británica [62].

Hay, sin embargo, otra prueba que, si bien de ningún modo puede presentarse como que tenga validez estadística, proporciona una indicación muy significativa a este respecto. Así como en el lado psíquico aparecen en el mundo ciertos individuos muy raros cuya capacidad intelectual supera enormemente a la de sus semejantes, así, correspondiente al 'genio', tenemos en el lado físico ciertos individuos igualmente raros que al nacer superan enormemente a sus semejantes en tamaño físico, sin dejar de ser normales y bien proporcionados. Ahora bien, podemos preguntarnos, ¿estos individuos que poseen un "genio" físico congénito se parecen a las personas de genio psíquico en ser más a menudo hombres que mujeres? Aquí no se dispone de estadísticas ordinarias, porque estos casos son tan excepcionales que rara vez entran en una serie ordinaria. Smellic encontró un niño que pesaba más de 6 Kg entre 8.000 casos; en Francia, solo se encontró un niño de 5,5 Kg entre 20.000 casos [63]. Como incluso un niño de 4 Kg generalmente se considera

---

[62] Parece innecesario tratar este punto con más detalle, no solo por la falta de datos suficientes, sino porque el establecimiento de este punto no es necesario para la crítica de la posición del profesor Pearson. Espero volver al tema en otro lugar, y espero que otros, que pueden ser más afortunados que yo en la obtención de datos extensos, sean capaces de abordarlo en las líneas que sugiero.

[63] También hay que decir que (como en el caso del genio psíquico) es entre las clases acomodadas donde estos bebés muy grandes se encuentran con mayor frecuencia, no solo porque los padres tienden a ser más grandes entre estas clases, sino porque, como se ha demostrado últimamente, en igualdad de condiciones, las mujeres que

grande, está claro que cuando superamos los 6 Kg llegamos a un punto en el que la diferencia promedio entre hombres y mujeres es insignificante, por lo que hay casi tantas posibilidades de que tanto mujeres como varones alcancen los pesos extremadamente grandes. La única forma viable de obtener información sobre estos casos consiste en recopilar los registros dispersos. He recopilado todo lo que pude encontrar en revistas médicas de prestigio, principalmente en inglés, durante el último medio siglo, con la ayuda de las referencias en el *Medical Digest* de Neale. Solo he notado los casos que parecen haber sido saludables y bien desarrollados y que pesaron más de 6 Kg al nacer. Me encontré con una dificultad inesperada: en muchos casos, incluso cuando se dieron numerosas medidas, no se hizo ninguna referencia al sexo. Si bien tales casos fueron necesariamente rechazados, puedo decir que creo que es probable que la mayoría, y tal vez todos, de estos casos rechazados fueran hombres; esto fue así en el único caso en el que, escribiendo al reportero médico inmediatamente después de la publicación, pude reparar la omisión; la mente médica parece compartir en cierto grado la convicción instintiva de que el ser humano típico es un varón, y que en el caso de los varones no es necesario hacer ninguna referencia al sexo. Por lo tanto, mis casos se redujeron a 21. De estos, solo había 3 mujeres por 18 hombres. Todas las niñas murieron al nacer, así como aproximadamente la mitad de los niños. Por más tosco que pueda ser este método de estimación, es muy improbable que cualquier investigación más metódica sobre niños de este tamaño revertiría por completo una preponderancia tan grande de varones.

24 Se verá que tal resultado no puede considerarse como prueba absolutamente concluyente de que existe una selección al nacer que en su operación tienda a la destrucción de los hijos varones más grandes, ya sea en el mismo momento del nacimiento o durante los días y semanas siguientes, aunque hace probable dicha selección. Este elemento de duda, sin embargo, de ninguna manera fortalece la posición del profesor Pearson. Es suficiente para mostrar que durante más de un siglo se han acumulado pruebas que indican que el grupo de datos en los que el profesor Pearson se basa única y absolutamente para sostener su argumento está modificado por una influencia que lo contamina para tal propósito. En vista de esta circunstancia,

---

descansan durante el embarazo tienden a tener hijos más grandes.

y del hecho de que yo había rechazado este grupo de pruebas por estos motivos, la *onus probandi* recaía claramente en el profesor Pearson. En otras palabras, tenía que demostrar que los niños varones no son más grandes que las niñas al nacer, o que los niños grandes no sufren más que los niños pequeños al pasar por la pelvis materna. El hecho de que el profesor Pearson no dé ninguna indicación de que se había dado cuenta de la necesidad de este paso preliminar es prueba suficiente de que no estaba adecuadamente equipado para la tarea que había emprendido.

Llegamos ahora a un punto que no es menos interesante por estar completamente oculto al señor Pearson. Se ha visto que la selección que ejerce la pelvis en detrimento de los niños varones no está absolutamente probada. Pero si por el momento asumimos que existe, ¿cuáles son los fenómenos que deberíamos esperar encontrar, en cuanto al tamaño, entre los supervivientes? Obviamente, una diferencia sexual más o menos disminuida durante la vida, con *un máximo de diferencia sexual inmediatamente después del nacimiento* [64]. ¡Esto es exactamente lo que encontró el profesor Pearson! "Resumiendo en general nuestras conclusiones sobre el peso —afirma— parece que, excepto al nacer, el hombre no es más variable que la mujer". Sin duda no vio el gran significado de esta excepción, en cuanto a afectar cualquier argumento sobre estas premisas contra la posición mantenida en *Hombre y mujer*. Sin embargo, la excepción evidentemente lo desconcertó. Acumuló una serie de datos sobre el tema y, de hecho, inició una investigación completamente nueva y muy extensa. Pero, en general, la conclusión no se vio afectada. ¡Así vemos que nuestro autor, con toda inocencia, aporta una valiosa prueba a favor de esa misma posición que él imagina que está trastornando! Si esta es la forma en que se va a poner el hacha en la raíz de las "supersticiones pseudocientíficas", ciertamente continuarán floreciendo enormemente.

Ahora hemos llegado al clímax del argumento del profesor Pearson. Es desde esta vertiginosa altura que el señor Pearson observa con desprecio a aquellas personas tontas que todavía creen que la tendencia a la variación es mayor en los hombres que en las mujeres, y nada más queda por decir. Si

---

[64] En los niños que mueren al nacer o poco después del nacimiento, como resultado de una presión indebida, casi siempre se encuentran hemorragias o congestiones en los órganos internos, pero no necesariamente son fatales de inmediato.

en lugar de apresurarse a ejecutar una danza de guerra sobre lo que imaginaba en vano que era el cuerpo de un enemigo postrado, el señor Pearson hubiera señalado, como habría estado bastante justificado, que sus conclusiones, en la medida en que se basaban en una base definida de hechos, confirmaba la tesis sostenida por Darwin y reforzada más plenamente en *Hombre y mujer*, su posición habría sido irreprochable. Si, una vez más, se hubiera abstenido por completo de intentar interpretar sus propios datos, una tarea para la que, es obvio, estaba singularmente mal preparado, y los hubiera presentado simplemente como un estudio de selección natural, que es lo que realmente son, su posición, de nuevo, habría sido totalmente justificable. Pero tal como está el asunto, se ha enredado en una maraña de malentendidos, confusiones y errores de los que debe ser muy difícil sacarlo.

Puede ser conveniente resumir brevemente los puntos principales expuestos en las páginas anteriores.

1. En oposición a la doctrina de Darwin, expuesta más plenamente en mi *Hombre y mujer*, de que la tendencia variacional es, en general, más marcada en los hombres que en las mujeres, el profesor Pearson resolvió mostrar que esta es entre las más importantes. 'la peor de las supersticiones pseudocientíficas'.

2. Desafortunadamente, sin embargo, nunca se le ocurrió definir qué significaba "variación", ni averiguar qué querían decir los escritores a los que se oponía con el término [65]. Basta una consideración muy pequeña para mostrar que una variación típica, en lo que puede llamarse con justicia su sentido clásico, es un carácter orgánico congénito sobre el que trabaja la selección, mientras que, como lo entiende el profesor Pearson, aunque sin una declaración definida, una variación típica es un carácter —de casi cualquier tipo, que ocurre en cualquier período de la vida— producido por selección. "Para el biometrista —ha declarado recientemente el profesor Pearson— la variación es una cantidad determinada por la clase o grupo sin referencia a su ascendencia". Es decir, no es necesario que sea orgánico o

[65] Es algo inusual, el profesor Pearson ha señalado en un artículo controvertido reciente (*Biometrika*, abril, 1902, p. 323), "en una discusión para dar significados completamente diferentes a los términos originalmente usados, y dejar a su adversario averiguar con qué significado puede estar utilizándolos". Sin embargo, parece ocurrir a veces.

congénito y, por lo general, debe ser modificado y, a veces, producido en su totalidad por su entorno. Esta definición puede ser mejor que la concepción más clásica de una variación. Pero ciertamente es muy diferente. Suponer que las conclusiones alcanzadas con respecto a este tipo de variación pueden utilizarse para derribar conclusiones alcanzadas con respecto al otro tipo es obviamente irrazonable.

3. Habiendo adoptado en silencio esta concepción de una variación, el profesor Pearson procede a preguntar qué "diferentes grados de variabilidad son caracteres sexuales secundarios" y no "características que son en sí mismas características del sexo"; y por lo tanto es conducido a varias excentricidades de afirmación que es innecesario recapitular. Los 'caracteres sexuales secundarios' permanecen, en sus manos, como variación, indefinidos.

4. Todas las "anomalías" se añaden al material rechazado por no ser apto para la investigación, por ser "patológicas". Ha sido fácil demostrar que esta noción no puede mantenerse, y que en su piadoso horror a las "supersticiones pseudocientíficas", el profesor Pearson se abre a la réplica. Las anomalías no son patológicas, excepto en el sentido de Virchow, quien consideraba la patología simplemente como la ciencia de las anomalías. Además, los patólogos científicos no admiten que se pueda considerar que incluso las enfermedades implican leyes nuevas o diferentes. Tanto los fenómenos mórbidos como los normales proporcionan material adecuado, si se utilizan inteligentemente, para la investigación de esta cuestión.

5. El profesor Pearson decide que las diferencias de tamaño proporcionan la mejor medida de la variabilidad de los sexos. Al llegar a esta decisión no hace referencia al hecho de que las probabilidades acumuladas durante un siglo tendieron a desacreditar este grupo de evidencias para los propósitos que tenía en vista.

6. Sin embargo, si dejamos de lado las probabilidades que tienden a manchar esta evidencia, en lo que concierne al objeto del argumento especial del profesor Pearson, todavía encontramos que los resultados que alcanza son precisamente los resultados que deberíamos esperar si la posición que él ataca es sólida. Es decir que al nacer, antes de que los resultados de la supuesta acción selectiva de la pelvis aún se hayan mostrado plenamente, existe una mayor variabilidad de los varones, mientras que posteriormente,

como consecuencia de esa selección, hay una tendencia a la igualdad en variabilidad sexual.

7. El resultado neto del artículo del profesor Pearson es, pues, una confirmación de esa misma doctrina de la mayor tendencia variacional del hombre que él se propuso probar como "un dogma o una superstición". Puede ser conveniente afirmar, finalmente, que nada de lo que he dicho puede interpretarse como un intento de desacreditar esos métodos "biométricos" de avanzar en la biología de los que el profesor Pearson es hoy en día el defensor más brillante y conspicuo. No soy competente para juzgar la validez matemática de tales métodos, pero en la medida en que puedo seguirlos, reconozco con gusto que constituyen un instrumento muy valioso para el progreso biológico. No digo nada en contra del instrumento: me limito a señalar que, en esta ocasión, los resultados obtenidos por su aplicación han sido mal interpretados.

Havelock Ellis

La psicología del amarillo — 1906

Artículo de Havelock Ellis publicado en
Popular Science Monthly – Vol. 68 – mayo 1906

El papel desempeñado por el rojo como un poderoso estimulante en la vida psíquica es claramente pronunciado y bastante uniforme entre todos los pueblos en todos los grados de civilización [66]. El tono emocional especial del amarillo no es tan fácil de definir. Varía en gran medida en diferentes períodos históricos, en diferentes regiones del mundo, incluso en condiciones civilizadas, en diferentes edades en el mismo individuo. No hay color que sea a veces tan exaltado en la estimación humana y otras tan degradado. Por tanto, la psicología del amarillo presenta problemas que son particularmente difíciles de desentrañar.

Entre los pueblos primitivos, el deleite del amarillo parece ser casi universal. El rojo es el color favorito de los salvajes, pero —como en la decoración personal con ocre de las tribus de Australia Central, según Spencer y Gillen— el amarillo es fácilmente el segundo y, a veces, quizás al mismo nivel que el rojo. De hecho, incluso a veces puede parecer que se prefiere al rojo. Así, en algunas partes de Nueva Guinea, aunque a los nativos les gusta el escarlata, se toman la molestia de alimentar a cierto loro que tiene plumas de cola rojas sobre una raíz amarilla (porque no tienen medios para teñir) hasta que las plumas de la cola se vuelven 3 amarillas [67]. Como regla general, cuando se conocen tintes, el amarillo brillante, después o con escarlata, es el color favorito, como lo era entre los habitantes de las Islas de la Sociedad. Así fue, no sólo entre los salvajes del Pacífico, sino también entre nuestros propios antepasados, y mujer alemana primitiva usaba amarillo y ocre rojo para adornar su rostro y cuerpo [68]. Los primeros europeos no parecen haber tenido siempre cuidado de distinguir entre sus dos colores favoritos, el rojo y el amarillo; vieron ambos colores en el oro, el material más precioso de sus adornos; la frase "oro rojo" es casi moderna, y los Kirin del Cáucaso, según Abercrombie, usaron para oro una palabra (tomada de

[66] Havelock Ellis, "The Psychology of Red", *Popular Science Monthly*, agosto, septiembre de 1900. [Traducción incluida en este volumen]
[67] R. E. Guise, *Journal Anthropological Institute*, febrero de 1899, p. 214.
[68] G. Buschan, «Leben und Treiben der Deutscher Frau in der Urzeit», p. 7.

los tártaros), que también significa rojo.

Los niños pequeños, que se identifican con los salvajes en muchos puntos, comparten su amor por el amarillo y, por lo general, lo prefieren al rojo, aunque algunos autores, como en las Escrituras, se inclinan a dar cuenta de esto como algo totalmente debido, como en gran medida sin duda lo es, al mayor brillo del amarillo. En cuanto a la realidad de la preferencia entre los niños de varias naciones, parece haber pocas dudas. Al hijo de Preyer le gustaba y discriminaba el amarillo. La señorita Shinn descubrió que el amarillo era el primer color favorito de su sobrina y, a los veintiocho meses, tenía un cariño especial por los narcisos y por un vestido amarillo. La Sra. Moore descubrió que en la decimosexta semana su hijo prefería una bola amarilla a una roja y, más tarde, en la cuadragésima quinta semana, seis de cada diez veces prefería la bola amarilla. El hijo de Binet no pudo distinguir fácilmente el amarillo, pero tuvo especial éxito con el naranja. Una señora que hizo algunos experimentos para mí con una niña belga de un año de edad, descubrió que cuando le ofrecían sucesivamente una amapola roja y una amapola amarilla, luego amapolas rojas, blancas y amarillas, finalmente amapolas rojas, blancas, naranjas y amarillas, ella eligió en las tres ocasiones la amapola amarilla, aunque en la tercera prueba vaciló entre las amapolas anaranjadas y amarillas; cuando se cruzaba con amapolas amarillas en crecimiento, las señalaba y las deseaba, y también se le observaba contemplar con admiración un girasol, aunque generalmente indiferente a las flores de otros colores, excepto los geranios rosados. A esta edad, sin duda, la preferencia por el amarillo es principalmente una cuestión de luminosidad, ya que las cuidadosas investigaciones de Garbini en un gran número de niños mostraron que los menores de tres años casi pueden ser descritos como daltónicos y experimentan una especial dificultad para distinguir el amarillo, que incluso a una edad algo más avanzada a menudo se confunde con el naranja [69]. Cuando los niños muestran preferencias de color genuinas, parecen, como los adultos, que se sienten atraídos sólo hasta cierto punto por la brillantez, pero en gran medida por la profundidad de la saturación. Este fue el caso de Aars, quien al probar las preferencias de color utilizó papeles de colores de brillo y profundidad similares. Sus resultados indican que, como Barnes ya había descubierto, el amor de los niños por el amarillo

---

[69] Garbini, *Archivio per l'Antropologia*, 1894, fasc. 1.

disminuye con la edad; incluso entre los cuatro y los siete años, aunque el amarillo seguía siendo uno de los colores favoritos de los niños, había dejado de ser en algún grado uno de los colores favoritos de las niñas. Lobsien, en Kiel, investigando las preferencias de color de un gran número de niñas en edad escolar entre los ocho y los catorce años, alcanzó 5 resultados congruentes; adoptó el método de ofrecer los colores en pares y descubrió que, si bien el naranja nunca se prefirió a ningún otro color, en todas las edades había una tendencia a preferir el amarillo al verde y generalmente al violeta, pero nunca al rojo o al azul [70]. Estos resultados concuerdan con la conclusión de Garbini de que en la discriminación de color las niñas son más precoces que los niños, aunque hay que agregar que, al igual que en el desarrollo físico, el período de la adolescencia pone fin a esta mayor rapidez de desarrollo de las niñas. Así, Wissler, al comparar las preferencias de color de estudiantes de primer año y de último año de ambos sexos, encontró (como Jastrow había descubierto anteriormente) que con la edad hay un cambio de preferencia hacia el extremo violeta del espectro, que es el extremo favorito de los hombres, siendo el rojo el de las mujeres.

Las investigaciones sobre estudiantes en varios países han demostrado casi invariablemente que el amarillo es el color menos atractivo. En Alemania, Cohn descubrió entre los estudiantes que el amarillo, incluso en cualquier grado de saturación, nunca fue el color preferido [71]. Al determinar las preferencias de color de 100 estudiantes en la Universidad de Columbia, se encontró que el amarillo llegó, a una distancia considerable, en cuarto lugar, siendo solo seguido por el verde, mientras que Wissler descubrió que, tanto para varones como para mujeres, el amarillo es de todos los colores el preferido con menor frecuencia (por el dos por ciento, de los hombres y el cinco por ciento, de las mujeres); entre los hombres también fue el que menos les agradó, aunque entre las mujeres esta aversión se trasladó al naranja [72]. Se verá que la aversión de las alumnas al amarillo parece un poco menos marcada que la de los alumnos varones. Esto es confirmado por una investigación en Wellesley College, donde se encontró que aunque solo el 10 por ciento de las mujeres preferían el amarillo, era aún

---

[70] Lobsien, *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*,1904,p.42.
[71] J. Cohn, Philosophische Studien, vol. X., pág. 562.
[72] C. Wissler, "The Correlation of Mental and Physical Tests", *Psychological Review Monographs*, vol. III., Núm. 6, pág. 17.

más preferido que el verde o el violeta [73]. En la Universidad de Cornell, en una serie de cuidadosos experimentos en un pequeño número de individuos, Major consideró que no había evidencia de una aversión positiva por el amarillo, sin embargo, todos sus sujetos encontraron el amarillo o el naranja entre los colores menos agradables [74]. Entre los adultos en general, debe decirse finalmente que el amarillo y el naranja rara vez son los colores favoritos, y al determinar las preferencias de color de 4.500 hombres y mujeres en la Exposición de Chicago, Jastrow descubrió que el amarillo y el naranja eran los colores menos preferidos, aunque aquí también parecía que a las mujeres les gustaba más el amarillo que a los hombres.

Pero para la humanidad en general, estos resultados, aunque probablemente sean indiscutibles, no son universalmente buenos. Hay una vasta y muy importante área del mundo, de ninguna manera incivilizada en gran parte, donde el amarillo, lejos de ser menospreciado, se tiene en el más alto honor. En casi toda Asia, antigua y moderna, en Asiria, en India y en Ceilán, en toda China, en la península de Malasia, el amarillo suele ser el color supremo y más sagrado [75]. En la India y Ceilán se prefiere el amarillo, ya sea en las flores o en la ropa, y las sustancias que producen los tintes amarillos se tienen en el mayor honor y son esenciales en el ritual de muchas ceremonias; en el ceremonial del matrimonio hindú, por ejemplo, la cúrcuma siempre es necesaria. La cúrcuma es en la India el sustituto del azafrán, probablemente utilizado por los arios antes de llegar a la India, que con su amarillo brillante como el sol naciente ha sido utilizado por los hombres de muchas tierras desde las edades más tempranas. Quizás estaba relacionado con la adoración al sol, como parece ser la cúrcuma hoy en día en la India [76]. En Persia, el azafrán poseía cualidades mágicas e incluso en la Europa medieval el azafrán se usaba en bolsitas y se usaba constantemente en la

---

[73] C. Mills, "Individual Psychology", *American Journal Psychology*, 1895.

[74] D.R. Major, 'Affective Tone of Sense-impressions', *American Journal Psychology*, octubre de 1895. — J. Jastrow, "The Popular Esthetics of Color", *Popular Science Monthly*, 1897, p.361.

[75] La distribución geográfica del amor por el amarillo ha sido especialmente investigada por Arnold Ewald, 'Die Farbenbewegung', págs. 64 y siguientes.

[76] Un estudio interesante de los usos sagrados del amarillo en la India ha sido escrito por Dymock, "On the Use of Turmeric in Hindoo Ceremonial", *Journal Anthropological Society of Bombay*, 1890, págs. 441-448.

preparación de alimentos. El *soma*, se puede agregar, es de color dorado y todavía se usa en Persia como tinte amarillo. Los budistas, nuevamente, tienen el amarillo en el más alto honor, y la flor sagrada de los budistas es amarilla. En Persia, el amarillo es un color favorito, como lo era con los hebreos, porque en el Cantar de los Cantares se compara a la novia con el azafrán. En China, el amarillo es el color afortunado, aunque comparte en gran medida esta virtud con el verde y el rojo. En los estados malayos, el blanco es el más sagrado de todos y se usa para conciliar a los demonios, pero después del blanco, el amarillo es, con mucho, el color más sagrado. Según los anales malayos, cierto sultán prohibió el uso de prendas amarillas en público, e incluso el uso de pañuelos o cortinas amarillas, porque el amarillo es demasiado sagrado para los mortales ordinarios, y desde entonces el amarillo ha sido el color real en todos los estados malayos [77]. Se puede agregar que en las fronteras occidentales de Asia, en el antiguo Egipto, aunque el amarillo no era el color supremo, todavía se lo tenía en alto honor; la combinación favorita para expresar esplendor era el oro y el lazuli [78]. Incluso en la Europa clásica, en los momentos más altos de la civilización que heredamos hoy, el amarillo, aunque no ocupaba la posición sagrada que siempre ha tenido en Asia, era un color preferido, siempre mencionado con un tono afectivo de deleite. Tanto en Grecia como en Roma, algo curiosamente, en vista de lo que hemos tenido que notar sobre la reacción psíquica en los tiempos modernos, aunque el rojo era el color más sagrado, el amarillo era el color de las prendas de fiesta de mujeres y niños, y fue especialmente usado, dice Plinio, por las mujeres en el matrimonio. También era el color de los sacerdotes de Cibeles. Rojo y amarillo, según el mismo autor, eran los colores que dominaban en los cuadros antiguos. Los cuatro colores primarios, según Empédocles, son el blanco, el negro, el rojo y el amarillo, exactamente los cuatro colores de los que Nietzsche, discutiendo la filología de las palabras clásicas de color, afirma que el mundo griego parece estar hecho. El amarillo era con el rojo el color favorito de Homero, y la poesía latina es especialmente rica en sinónimos para el amarillo.

¿Cuál es el significado de este choque de sentimientos entre el mundo europeo moderno, por un lado, y el mundo clásico antiguo y los

---

[77] W.W. Skeat, 'Malay Magic', pág. 32.
[78] Flinders Petrie, 'Egyptian Tales', págs. 83 y 95.

sentimientos universales de Asia por el otro? No es obvio por qué dejamos de deleitarnos con un color que a los hombres de otra época y de otro continente les ha parecido tan precioso, el color del sol, del oro y del maíz, de la miel y del ámbar. Todavía es un color muy familiar para nosotros, tanto a la luz del sol como a la luz artificial, y cuando no es demasiado intenso no fatiga en ningún grado los órganos de los sentidos. Los armoniosos tonos de amarillo, de hecho, en el esquema de la decoración de una habitación, son para muchas personas, quizás para la mayoría, muy agradables para vivir. Tampoco podemos afirmar que nuestro disgusto por el amarillo revele una sensibilidad estética más refinada que la que poseían los antiguos, porque el pintor no sabe nada de esta antipatía. En Rembrandt, de hecho, tenemos un pintor de la más alta categoría que, a medida que se acercaba lentamente al punto culminante de su arte, estaba cada vez más fascinado por el amarillo, hasta que al final sus cuadros, incluso sus retratos, quedan completamente cubiertos por el brillo del oro viejo.

Fue claramente el advenimiento del cristianismo lo que introdujo un nuevo sentimiento con respecto al amarillo, lo que llevó, como ha señalado Magnus, a una preferencia por el extremo oscuro del espectro. En gran medida, sin duda, esto fue simplemente el resultado de toda la repulsión cristiana contra el mundo clásico y el rechazo de todo lo que se erigió como símbolo de alegría y orgullo. El rojo y el amarillo eran los colores favoritos de ese mundo. El amor por el rojo estaba demasiado arraigado en la naturaleza humana para que incluso el cristianismo lo superara por completo, pero el amarillo fue un punto de menor resistencia y aquí triunfó la nueva religión. El amarillo se convirtió en el color de la envidia.

En cierta medida, sin embargo, este sentimiento puede no haber sido tanto una reacción como la continuación de un desarrollo natural. El mundo clásico había comenzado claramente, como han comenzado los salvajes en todas partes, con un deleite casi exclusivo en el rojo, incluso una atención casi exclusiva a él, y para Homero como para los árabes el arco iris era predominantemente rojo. A continuación, se había añadido el amarillo a los atractivos colores. Muy lentamente, los otros colores del espectro comenzaron a llamar la atención. De modo que Demócrito sustituyó el amarillo por el verde en la lista de colores primarios dada previamente por Empédocles.

Fue en un período relativamente tardío cuando el azul y el violeta se

volvieron interesantes o incluso adquirieron nombres definidos. La invasión del cristianismo sucedió a tiempo para unirse a este movimiento a lo largo del espectro, ya que incluso en el siglo II después del nacimiento de Cristo, Aulo Gellius, cuando habla de colores, apenas menciona el verde y el azul, y al hacerlo, la energía cristiana se vio reforzada por su repulsión instintiva por los colores brillantes asociados con ritos y costumbres paganos. Así fue como no el rojo ni el amarillo, sino el azul, la tonalidad del cielo, se convirtió en el color tradicional del vestido de la Virgen. En el uso eclesiástico, el amarillo nunca se ha considerado favorablemente; por lo general ha sido un color para evitar o para tratar con indiferencia. Este sentimiento no ha disminuido con los siglos; en 1833 se prohibió el uso del amarillo en las vestimentas de los sacerdotes, y en la iglesia protestante el amarillo nunca se ha usado en absoluto.

El amarillo se convirtió en el color de los celos, de la envidia, de la traición. Judas fue pintado con ropas amarillas y en algunos países los judíos se vieron obligados a vestirse así. En la Francia del siglo XVI, las puertas de los traidores y delincuentes estaban pintadas de amarillo. En España, a los herejes que se retractaban se les ordenaba llevar una cruz amarilla como penitencia y la inquisición les exigía que se presentaran en autos de fe públicos con ropas penitenciales y portando una vela amarilla [79]. Hay una razón especial por la que el cristianismo debería haber visto el amarillo con sospecha. Había sido el color asociado con el amor desenfrenado. Al principio la asociación fue con amor legítimo. Ya se ha señalado que en la época clásica los vestidos de la novia eran amarillos, mientras que tanto en la *Ilíada* como en la *Gitagovinda* india se prepara un lecho de azafrán para los enamorados. Pero en Grecia, y en una medida aún más marcada en Roma, la cortesana comenzó a aprovechar esta asociación. La hetaira griega y su sucesor romano vestían vestidos color azafrán y se teñían el pelo de amarillo. Esa costumbre profesional de teñir el cabello ha persistido hasta cierto punto, como sabemos, entre sus sucesores durante más de dos mil años, a lo largo de la Edad Media hasta el presente, y el mandato de Menandro (citado por Clemente de Alejandría), "Ninguna mujer casta debe amarillear su cabello", ha sido un estribillo perpetuo entre los padres de la iglesia. Fue como reflejo de la evolución del amarillo en esta dirección que se convirtió en el color

[79] Lea, *History of Auricular Confession*, vol. II., Pág. 87.

simbólico de la inconstancia y el adulterio.

El resultado de la historia del amarillo durante estos dos mil años ha sido una curiosa oposición y contraste en las emociones que sugiere. Por un lado, el tono afectivo del amarillo en general se ha vuelto poco a poco para la mayoría de las personas o negativamente indiferente o positivamente desagradable. Pero la glorificación primitiva y clásica del amarillo no se ha extinguido del todo. Solo se ha concentrado en torno a la palabra *dorado*. Vemos esta actitud mixta reflejada en los poetas. Usan la palabra *amarillo* con extrema parsimonia en comparación con su profuso empleo de *rojo* [80], pero *oro* y *dorado* se repiten constantemente, y siempre con una sugerencia emocional de belleza, esplendor y alegría. Esto es, por ejemplo, muy marcado en Keats. Incluso, sin embargo, en el uso de *dorado*, todavía es posible rastrear una antipatía latente hacia el color amarillo. En tiempos primitivos —entre los creadores celtas del ciclo irlandés de leyendas, por ejemplo— era tanto el color como la preciosidad del metal lo que se consideraba deseable. Pero entre nuestros poetas modernos, *dorado* ha llegado a significar en gran medida lo que es bello o delicioso, con poca o ninguna referencia al color.

El epíteto *boca dorada*, que se convirtió en el nombre del elocuente Crisóstomo, muestra que *oro* se usó en un sentido altamente simbólico en un período temprano de la historia del cristianismo, mientras que los *muchachos y muchachas dorados* de Shakespeare son típicos de este vago uso poético de la palabra. *Golden* en inglés ha llegado a significar en gran medida no amarillo o cualquier otro tono definido de color, sino simplemente hermoso y precioso, como significa *rojo* en Rusia. El mismo contraste entre *amarillo* y *dorado* se puede encontrar en otras lenguas europeas; en francés, por ejemplo, el tono afectivo de *jaune* es totalmente diferente al de *or*, y es el mismo en italiano y la mayoría de las demás lenguas afines. Como regla general, los poetas no aplican el amarillo a ningún objeto que sugiera un tono emocional definitivamente hermoso, mientras que el *dorado* solo en una minoría de casos, como cuando se aplica al cabello, maíz, etc., conlleva alguna insistencia en un color definido.

---

[80] Wordsworth parece insistir un poco en el amarillo y muestra una especial predilección por las flores amarillas; era parte de su plan general para rehabilitar cosas comunes y despreciadas. Walt Whitman muestra una predilección algo similar por el *amarillo* y un desdén por el *dorado* convencional.

No es hasta mediados del siglo pasado, en todo caso en Inglaterra, que encontramos un resurgimiento definitivo del viejo sentimiento clásico con respecto al amarillo. Es muy notable en Swinburne, quien se demora con placer en la miel y el ámbar y otras sustancias amarillas, enfatizando su color; sin embargo, al mismo tiempo, suele evitar el uso de la palabra amarillo; "blanco, dorado y rojo —declara— son las tres palabras principales de Dios, y marca su sentido de la inferioridad de la palabra en las líneas:

"Un peine de concha amarilla para todos los demás,
Un peine de oro para la hija del rey".

A lo largo de los siglos y hasta tiempos recientes, encontramos que ha habido una tendencia gradualmente decreciente a insistir en el color de cualquier objeto bello o deseable que sea amarillo. Al mismo tiempo, ha habido una tendencia a enfatizar las asociaciones del amarillo, que realmente se basan en una de las observaciones más antiguas del hombre.

El amarillo es el color de la bilis y de la piel con ictericia. La mayoría de las malas pasiones e impulsos de la humanidad, en la ciencia popular de los pueblos primitivos, tienen su origen en el hígado y la bilis. El grado en que la humanidad ha quedado impresionado por el color amarillo de la bilis está suficientemente probado por el hecho de que la bilis ha servido constantemente para proporcionar un nombre al amarillo; así, entre los esquimales, los chukchis, los samoyedos, los voguls y otras razas subárticas, el amarillo (y a veces verde) se denomina con una palabra que significa bilis [81]. Incluso en nuestras propias lenguas arias parece ser lo mismo, y la 'hiel' [gall] está en la raíz no solo del *amarillo* [yellow] sino también del verde [green] e incluso del *oro* [gold]. De ahí que el amarillo sea el color tanto de la envidia como de la melancolía. Tenemos en la frase de Shakespeare la "tez celosa" (naranja) y la "melancolía verde y amarilla", y en Pope el "ojo icterial" al que "todo parece amarillo". Esta perpetua inhibición, iniciada por los primeros cristianos, de las agradables asociaciones del amarillo, y el énfasis concomitante, no sólo en el lenguaje sino también en la vida real, de todas sus asociaciones más desagradables, posiblemente explique el tono emocional predominante del amarillo entre pueblos de origen europeo en la actualidad.

---

[81] W.H.E. Rivers, 'Colour Vision of the Eskimo', *Proceedings Cambridge Philosophical Society*, vol. XL, Pt. II., 1901.

De hecho, puede surgir una duda en cuanto a la completa adecuación de tal explicación. ¿Podemos excluir absolutamente cualquier tendencia psíquica innata fisiológicamente arraigada en el organismo? Una circunstancia curiosa registrada por Latta, en su cuidadosa investigación psicológica de un hombre operado a la edad de treinta años por catarata congénita, posiblemente podría sostenerse para apoyar la duda. El primer color que notó el sujeto al recuperarse de la operación fue el rojo, mientras que el verde le llevó más tiempo dominarlo. Pero "la primera vez que vio amarillo se puso tan enfermo que pensó que iba a vomitar" [82]. Uno podría estar tentado a considerar este incidente como una brillante justificación de la asociación entre bilis y amarillo y de la actitud de la cristiandad hacia este color; un hombre adulto, cuyos órganos de los sentidos visuales han conservado su delicadeza virginal, ¡inmediatamente se vuelve "bilioso" cuando ve el amarillo! Pero, incluso dejando a un lado la posibilidad de la idiosincrasia, es bastante obvio que el hombre se acercaría a la vista de los colores con ciertas preferencias; no se nos dice que se le mostró el amarillo sin que se le informara de su nombre, y dado que los ciegos están interesados y son curiosos con respecto a la naturaleza del color, bien podemos creer que este hombre había asimilado las ideas actuales sobre el amarillo y el tono afectivo apropiado ya estaba asociado con el color antes de que él lo hubiera visto.

Sea como fuere, la extraña historia del amarillo en la mente humana y sus llamativas vicisitudes no solo están llenas de interés, sino que realmente nos llevan a un gran problema que el psicólogo debe afrontar constantemente bajo una miríada de aspectos: las partes respectivas que debe asignarse a las propiedades innatas del organismo psíquico y a las reacciones temporales que ha adquirido bajo la influencia de un entorno que cambia lentamente. ¿Hasta qué punto, debe preguntarse tan a menudo el psicólogo, estoy investigando las cualidades intrínsecas de la corriente de la conciencia? ¿Hasta dónde estoy registrando las imágenes reflejadas desde sus orillas?

Havelock Ellis

[82] *British Journal Psychology*, junio de 1904.

El simbolismo de los sueños — 1910

Artículo de Havelock Ellis publicado en
Popular Science Monthly – Vol. 77 – diciembre 1910

La dramatización de los elementos subjetivos de la personalidad, que tanto contribuye a hacer que nuestros sueños sean vívidos e interesantes, descansa sobre esa disociación, o desintegración de los grupos constituyentes de los centros psíquicos, que es un hecho tan fundamental de la vida onírica. Es decir, que los elementos habitualmente coherentes de nuestra vida mental se dividen, y algunos de ellos —a menudo, es curioso señalar, precisamente aquellos que son en ese mismo momento los más destacados y conmovedores— se reconstituyen en lo que parece para nosotros un mundo exterior y objetivo, del cual somos los espectadores interesados o meramente curiosos, pero en ningún caso nos damos cuenta de que somos su origen.

Una fuente elemental de esta tendencia a la objetivación se encuentra en el impulso automático hacia el simbolismo, mediante el cual todo tipo de sentimientos experimentados por el soñante se transforman en imágenes concretas visibles. Cuando se logra así la objetivación, se puede decir que la disociación es secundaria. De hecho, en la medida en que puedo analizar el proceso del sueño, la tendencia al simbolismo parece casi siempre preceder a la disociación en la conciencia, aunque bien puede ser que la disociación de los elementos mentales sea una condición subconsciente necesaria para el simbolismo.

El simbolismo sensorial se basa en una tendencia psíquica muy fundamental. En el lado anormal lo encontramos en las sinestesias que, desde que Galton llamó la atención sobre ellas por primera vez en 1883 en sus *Inquiries into Human Faculty* [*Investigaciones sobre la facultad humana*], se han vuelto bien conocidas y se encuentran entre el seis y más del doce por ciento de la gente. Galton investigó principalmente esos tipos de sinestesias que llamó "formas numéricas" y "asociaciones de colores". La forma numérica es característica de aquellas personas que casi invariablemente piensan en números en alguna forma más o menos constante de imágenes visuales, el número evoca instantáneamente la imagen. En las personas que experimentan asociaciones de colores, o audición de colores, hay una manifestación instantánea similar de colores particulares en conexión con

sonidos particulares, los diferentes sonidos de las vocales, por ejemplo, cada uno evoluciona constante y persistentemente un tinte definido, como ***a*** blanco, ***e*** bermellón, ***i*** amarillo, etc., sin embargo, no hay dos formas que tengan exactamente el mismo esquema de colores de sonidos. Estos fenómenos no son tan raros y, aunque deben considerarse anormales, ocurren en personas perfectamente sanas y cuerdas.

Se verá que una sinestesia —que puede involucrar el gusto, el olfato y otros sentidos además del oído y la vista— provoca que una impresión de un orden sensorial se vincule automática e involuntariamente a una impresión de otro orden totalmente diferente. En otras palabras, podemos decir que una impresión se convierte en el *símbolo* de la otra impresión, porque un símbolo —que es literalmente una unificación— significa que dos cosas de diferentes órdenes se han asociado tanto que una de ellas puede considerarse signo y representante de la otra.

Sin embargo, existe otra forma de simbolismo aún más natural y fundamental que es completamente normal y casi, de hecho, fisiológica. Ésta es la tendencia por la cual las cualidades de un orden se convierten en símbolos de cualidades de un orden totalmente diferente porque instintivamente parecen tener un efecto similar en nosotros. De esta manera, las cosas en el orden físico se convierten en símbolos de las cosas en el orden espiritual. Este simbolismo penetra de hecho en todo el lenguaje; no podemos escapar de él. El mar es *profundo* y también lo pueden ser los pensamientos; el hielo es *frío* y decimos lo mismo de algunos corazones; el azúcar es *dulce*, como el amante encuentra también la presencia del amado; la quinina es *amarga* y también lo es el remordimiento. No solo nuestros adjetivos, sino también nuestros sustantivos y nuestros verbos son igualmente simbólicos. Para el ojo etimológico, cada oración está llena de metáforas, de símbolos, de imágenes que, estricta y originalmente, expresan impresiones sensoriales de un orden, pero, como las usamos hoy, expresan impresiones de un orden totalmente diferente. El lenguaje es en gran parte la utilización de símbolos. Este es un hecho bien reconocido que no es necesario detallar [83].

Un ejemplo interesante de la tendencia natural al simbolismo, que

---

[83] Ferrero, en *Lois Psychologiques du Synibolisme* (1895), trata ampliamente del simbolismo en el pensamiento y la vida humanos.

puede compararse con la tendencia aliada en el sueño, lo proporciona otro lenguaje, el lenguaje de la música. La música es una representación del mundo —el mundo interno o externo— que, excepto en la medida en que busque reproducir los sonidos reales del mundo, sólo puede ser expresivo por su simbolismo. Y el simbolismo de la música es tan pronunciado que incluso se expresa en el hecho elemental del tono musical. Nuestras mentes están construidas de tal manera que los graves siempre nos parecen *profundos* y los agudos *altos*. Nos parece incongruente hablar de una voz de bajo *agudo* o de una soprano *profunda*. Es difícil evitar la conclusión de que esta y otras asociaciones similares tienen una base fundamental, que hay, como un agudo estudioso filosófico francés de la música, Dauriac (en un ensayo *Des Images Suggerées par 1'Audition musicale*) lo ha expresado: "correspondencias sensoriales", como, de hecho, Baudelaire había adivinado hacía mucho tiempo; que la imagen motora es la que exige al oyente el mínimo esfuerzo; y que la música evoca imágenes motoras casi constantemente [84].

La asociación entre notas altas y ascenso físico, entre notas bajas y descenso físico es ciertamente, en cualquier caso, muy fija [85]. En el "Lohengrin" de Wagner, se indica así el ascenso y descenso del coro angelical. Incluso si nos remontamos a antes de los días de Bach, se encuentra la misma correspondencia. En la obra del propio Bach —pura y

---

[84] La imaginería motora sugerida por la música es en algunas personas profusa y aparentemente caprichosa, y puede considerarse como una anomalía comparable a una sinestesia. Heine fue un ejemplo de esto y ha descrito en *Noches florentinas* las visiones que suscita la interpretación de Paganini, y en otros lugares las visiones evocadas en él por la música de Berlioz. Aunque yo mismo no experimento este fenómeno, he descubierto que a veces la música tiende a suscitar ideas de imágenes motoras; así, algunas melodías de Handel sugieren una pintura gigante de frescos en un vasto espacio de pared. La relación motora más elemental de la música se ve en la tendencia de muchas personas a influir en partes de su cuerpo, a "batir el tiempo", en simpatía con la música. La música es fundamentalmente una danza audible, y la música más primitiva es la música de baile.

[85] La naturaleza instintiva de esta tendencia se demuestra por el hecho de que persiste incluso en el sueño. Así relata Weygandt que una vez se durmió en el teatro durante una de las últimas escenas de "Cavalleria Rusticana", cuando el tenor cantaba en tonos cada vez más agudos, y soñó que para llegar a las notas el intérprete subía escaleras en el escenario.

abstracta como generalmente se considera su música— se pueden encontrar tanto ésta como muchas otras imágenes motoras, como ahora generalmente reconocen los estudiantes de Bach, siguiendo los pasos de Albert Schweitzer y André Pirro. A veces se dice que esto es "realismo" en la música. Eso es un error. Cuando las impresiones derivadas de un sentido se traducen en las de otro sentido, no puede haber cuestión de realismo. Un compositor puede intentar una representación realista del trueno, pero su representación del rayo sólo puede ser simbólica; los relámpagos audibles nunca pueden ser realistas.

No sólo existe una asociación instintiva y directa entre los sonidos y las imágenes motoras, sino que existe una asociación indirecta pero igualmente instintiva entre los sonidos y las imágenes visuales que, aunque no son en sí mismas motoras, tienen asociaciones motoras. Así, Bleuler considera bien establecido que entre los oyentes de colores hay una tendencia a que los fotismos que son de color claro (y que pertenecen, podemos decir, a la parte "alta" del espectro) son producidos por sonidos de alta calidad, y fotismos oscuros por sonidos de baja calidad; y, del mismo modo, los dolores o sensaciones táctiles claramente definidos, así como las formas puntiagudas, producen fotismos luminosos. De manera similar, las luces brillantes y las formas puntiagudas producen fonismos altos, mientras que condiciones opuestas producen fonismos bajos. Urbantschitisch, nuevamente, al examinar una gran cantidad de personas que no escuchaban los colores, encontró que una nota alta de un diapasón parece más alta cuando se mira rojo, amarillo, verde o azul, pero más baja si se mira violeta. Así, dos cualidades sensoriales que son simbólicas de una tercera cualidad son simbólicas entre sí.

Este simbolismo, estamos justificados al creer, se basa en tendencias orgánicas fundamentales. Piderit, hace casi medio siglo, argumentó enérgicamente que existe una relación real de nuestros sentimientos e ideas más espirituales con movimientos corporales y expresiones faciales particulares. De manera similar, señaló que los gustos amargos y los pensamientos amargos tienden a producir la misma expresión física [86]. También argumentó que el carácter de la mirada de un hombre —sus ojos

---

[86] T. Piderit, "Mimik und Physiognomik", 1867, pág. 73.

fijos o *soñadores,* sus movimientos *vivos* o *rígidos*— corresponden a caracteres psíquicos reales. Si esto es así, tenemos una base fisiológica, casi anatómica, para el simbolismo. Cleland [87], nuevamente, en un ensayo *On the Element of Symbolic Correlation in Expression* [Sobre el elemento de correlación simbólica en la expresión], argumentó que la clave para una gran parte de la expresión es la correlación de movimientos y posiciones con ideas, de modo que hay, por ejemplo, una multitud de asociaciones en la mente humana por las que "hacia arriba" representa lo bueno, lo grande y lo vivo, mientras que "hacia abajo" representa el mal y los muertos. Tales asociaciones son tan fundamentales que se encuentran incluso en los animales, cuyos gestos son, como señaló Féré [88], a menudo metafóricos, de modo que un gato, por ejemplo, sacude la pata, como si estuviera en contacto con el agua, después de cualquier experiencia desagradable.

El simbolismo que hoy interpenetra nuestro lenguaje, y de hecho nuestra vida en general, ha sido mayoritariamente heredado por nosotros, con las tradiciones de la civilización, de una antigüedad tan primitiva que normalmente equivocamos su interpretación. Las raras adiciones que le hacemos en nuestra vida normal son, en su mayor parte, deliberadamente conscientes. Pero tan pronto como caemos por debajo o nos elevamos por encima de ese nivel normal ordinario, a la locura y las alucinaciones, a la infancia, al salvajismo, al folklore y la leyenda, a la poesía y la religión, nos sumergimos de inmediato en un mar de simbolismo [89]. Incluso hay una esfera normal en la que el simbolismo tiene un alcance libre y es en el mundo de los sueños.

La oniromancia, la interpretación simbólica de los sueños, más especialmente como método para adivinar el futuro, es un arte muy extendido en las primeras etapas de la cultura. El discernimiento de los sueños se representa en el Antiguo Testamento como un asunto muy serio y angustioso (como en el sueño de Faraón del ganado gordo y del magro), y, más cerca de nuestro tiempo, se representan los sueños de los grandes héroes,

---

[87] J. Cleland, "Evolution, Expression and Sensation", 1881.

[88] Féré, "La Physiologie dans les Métaphores", *Revue Philosophique*, octubre de 1895.

[89] Maeder analiza el simbolismo en algunos de estos campos en su "Die Symbolik in den Legenden: Märchen, Gebräuchen und Träumen", *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nos. 6 y 7, mayo de 1908.

especialmente Carlomagno. como acontecimientos de gran importancia en la epopeya medieval europea. Los pequeños manuales sobre la interpretación de los sueños siempre han sido muy valorados por las clases incultas, y entre nuestros dichos populares actuales hay muchos dictados sobre el significado, o la buena o mala suerte, de determinados tipos de sueños.

Así, la oniromancia ha degenerado lentamente en folklore y superstición. Pero al principio poseía algo de las dignidades combinadas de la religión y la ciencia. Los antiguos intérpretes de sueños no sólo se preocupaban por el significado y los resultados de los sueños individuales para construir un cuerpo de doctrina, sino que sostenían que no todos los sueños contenían un mensaje divino; por tanto, no se dignarían interpretar los sueños que siguen a la bebida de vino, porque sólo a los templados, declararon, los dioses revelan sus secretos. La forma seria y elaborada en que se trató la interpretación de los sueños se ve bien en el tratado sobre este tema de Artemidoro de Daldi, natural de Éfeso y contemporáneo de Marco Aurelio. Dividió los sueños en dos clases de sueños: los *teóricos*, que se hacen realidad literalmente, y los *alegóricos*. Se puede decir que el primer grupo corresponde al grupo moderno de sueños proféticos, prolépticos o prodrómicos, mientras que el segundo grupo incluye los sueños simbólicos que han vuelto a llamar la atención en los últimos años. Sinesio, que vivió en el siglo IV y finalmente se convirtió en obispo cristiano sin dejar por completo de ser un pagano griego, escribió un tratado muy notable sobre los sueños en el que, con una agudeza mental genuinamente griega, se las ingenió para racionalizar y casi modernizar la doctrina antigua del simbolismo de los sueños. Admite que es en su oscuridad donde reside la verdad de los sueños y que no debemos esperar encontrar reglas generales con respecto a los sueños; no hay dos personas iguales, por lo que el mismo sueño no puede tener el mismo significado para todos, y tenemos que descubrir las reglas de nuestros propios sueños. Él mismo (como Galeno) a menudo había sido ayudado en sus escritos por sus sueños, poniendo así en orden sus ideas, mejorando su estilo y recibiendo críticas de frases extravagantes. También una vez, en los días en que cazaba, inventó una trampa como resultado de un sueño. Synesius declara que nuestra atención a la adivinación por medio de los sueños es buena solo por motivos morales. Porque quien haga de su cama un trípode de Delfos se cuidará de vivir una

vida pura y noble. De esa forma llegará a un final superior al que pretendía[90].

No parece hoy en modo alguno improbable que, en medio de los absurdos de esta oniromancia popular, haya algunos elementos de verdadero significado. Hasta hace poco, sin embargo, los absurdos han espantado al investigador científico. Casi el único investigador de la psicología del sueño que se aventuró a admitir un simbolismo real en el mundo onírico fue Scherner [91], y sus argumentos no solían ser aceptados ni siquiera fáciles de aceptar. "Cuando nos enfrentamos a la cuestión de los símbolos definidos y constantes, sigue siendo cierto que a menudo se pide escepticismo. Pero no cabe duda de que nuestros sueños están llenos de simbolismo [92].

Las condiciones de la vida onírica, en efecto, se prestan con una facilidad peculiar a la formación del simbolismo, es decir, de imágenes que, aunque evocadas por un estímulo definido, son ellas mismas de un orden totalmente diferente de ese estímulo. El hecho mismo de que dormimos, es decir, que las avenidas del sentido que normalmente proporcionarían la imagen real de orden correspondiente al estímulo estén más o menos cerradas, hace inevitable el simbolismo [93]. De esta manera, los canales

---

[90] Druon da una traducción del "Tratado de los sueños" de Synesius, "(*Œuvres de Synesius*," págs. 347 y ss.

[91] K.A. Scherner, "Das Leben des Traumes", 1861. En Francia Hervey de Saint-Denis, en una notable obra anónima que no he visto ("Les Reves et les Moyens de les Diriger", p. 356, citado por Vaschide y Piéron, "Psychologie du Réve", p. 26), proponía tentativamente una teoría simbólica de los sueños, como posible rival de la teoría de que las asociaciones permanentes se establecen como resultado de una primera coincidencia. "¿Existen —preguntó— extrañas analogías de sensaciones internas en virtud de las cuales ciertas vibraciones de los nervios, ciertos movimientos instintivos de nuestras vísceras, corresponden a sensaciones aparentemente bastante diferentes? Según esta hipótesis, la experiencia sacaría a la luz misteriosas afinidades, cuyo conocimiento podría convertirse en una genuina ciencia;...y una verdadera clave para los sueños no sería un logro irrealizable si pudiéramos reunir y comparar un número suficiente de observaciones".

[92] Es interesante notar que las alucinaciones también pueden ser simbólicas. Así, el Comité de Alucinaciones de la Sociedad de Investigación Psíquica reconoció un grupo simbólico y registró, por ejemplo, el caso de un hombre que, cuando su hijo agoniza, ve una llama azul en el aire y oye una voz que dice "Esa es su alma" (Proceedings Society Psychical Research, agosto de 1894, p. 125).

[93] Maeder afirma que la tendencia al simbolismo en los sueños y modos similares de actividad psíquica se debe al "pensamiento vago en una condición de atención

directos se ahogan en gran medida, entran en juego otras asociaciones aliadas y paralelas, y dado que el control de la atención y la apercepción está disminuido, ese juego a menudo no se ve obstaculizado. El simbolismo es el resultado natural e inevitable de estas condiciones [94].

Todavía podría preguntarse por qué en los sueños no reconocemos más a menudo la fuente real de los estímulos que se nos aplican. Si los pies de un soñador están en contacto con algo caliente, puede parecer más natural que piense en la bolsa de agua caliente real, en lugar de un Etna imaginario, y que, si escucha un canto en sus oídos, debería discutir la presencia del pájaro real que a menudo ha escuchado en lugar de una interpretación de la "Creación" de Haydn que nunca ha escuchado. Aquí, sin embargo, tenemos que recordar la tendencia a la magnificación en las imágenes de los sueños, una tendencia que se basa en la emocionalidad de los sueños. La emoción normalmente aumenta en los sueños. Cada impresión llega a la conciencia dormida a través de esta atmósfera emocional, en una forma ampliada, más vaga puede ser, pero más masiva. El cerebro dormido no se ocupa, por tanto, de impresiones reales —si se justifica que hablemos de las impresiones de la vida de vigilia como "reales"— incluso cuando se le están brindando impresiones reales, sino con impresiones transformadas. El problema que se plantea es encontrar una causa adecuada, no para la impresión real, sino para la impresión transformada y ampliada. En estas circunstancias, el simbolismo es bastante inevitable. Incluso cuando la naturaleza de una excitación se percibe correctamente, su calidad no puede percibirse correctamente. El soñante puede ser capaz de percibir que está siendo mordido, pero la impresión masiva y profunda de una picadura que llega a su conciencia soñadora no se explicaría adecuadamente por la suposición del

---

disminuida". Sin embargo, esta es una declaración inadecuada y pierde el punto central.

[94] En las otras esferas en las que más tiende a aparecer el simbolismo, existen condiciones iguales o afines. En las alucinaciones, que (como han demostrado Parish y otros) tienden a ocurrir en estados hipnagógicos o parecidos al sueño, las condiciones son claramente las mismas. El simbolismo de un arte, y en particular de la música, se debe a las mismas condiciones del arte, que excluyen cualquier apelación a otros sentidos. La mente primitiva alcanza el simbolismo a través de una condición similar de las cosas, como resultado de la ignorancia y los poderes de apercepción no desarrollados. En la locura, estos poderes son perturbados o destruidos morbosamente, con el mismo resultado.

mosquito real que la causa; la única explicación adecuada de la impresión transformada recibida se encuentra (como en un sueño mío) en una criatura del tamaño de una langosta. Esta criatura es el símbolo del mosquito real [95]. Tenemos el mismo fenómeno bajo condiciones algo similares en la intoxicación por cloroformo y óxido nitroso.

El oscurecimiento durante el sueño de los canales sensoriales externos y el control de las conclusiones falsas que proporcionan no es suficiente por sí solo para explicar el simbolismo de los sueños. La disociación del pensamiento durante el sueño, con la disminución de la atención y la apercepción involucradas, también es un factor. La magnificación de impresiones sensoriales especiales aisladas en la conciencia onírica se asocia con una brusquedad general, incluso una inactividad absoluta, del mecanismo sensorial externo. Por tanto, una parte del organismo, que suele parecer una parte visceral, tiende a magnificar su lugar en la conciencia a expensas del resto. Como dicen Vaschide y Pieron, durante el sueño "las sensaciones internas se desarrollan a expensas de las sensaciones periféricas". Ese es de hecho el secreto de la inmensa confusión emocional de nuestros sueños. Sin embargo, es muy raro que estas sensaciones internas lleguen al cerebro dormido como lo que son. Se vuelven conscientes no como mensajes literales, sino como transformaciones simbólicas. El corazón excitado o laborioso no provoca al cerebro ningún recuerdo de sí mismo, sino alguna imagen simbólica de excitación o trabajo. Existe una asociación, de hecho, pero no es una asociación a lo largo de las líneas prácticas de nuestra vida civilizada de vigilia ordinaria, sino a lo largo de canales mucho más fundamentales y primitivos, que en la vida de vigilia ahora hemos abandonado o nunca conocimos.

---

[95] La magnificación que experimentamos en los sueños se manifiesta en sus aspectos emocionales y en la transformación emocional de los estímulos sensoriales reales, desde fuera o desde dentro del organismo. El tamaño de los objetos recordados por la memoria de los sueños generalmente permanece sin cambios, y si se cambia, parece disminuir con mayor frecuencia. Las "alucinaciones liliputienses", como las denomina Leroy, que las ha estudiado (*Revue de Psychiatrie*, 1909, núm. 8), en las que se observan personas diminutas y frecuentemente coloreadas, pueden ocurrir ocasionalmente en la intoxicación alcohólica y con cloral, en locura circular y en varias otras condiciones mentales mórbidas. Suelen ser de carácter agradable y constituyen una micropsia que se supone se debe a alguna alteración en la corteza cerebral.

Hay otra consideración que puede plantearse para explicar un grupo de simbolismos oníricos. Se ha encontrado que ciertos sujetos histéricos de edad avanzada, cuando se encuentran en estado hipnótico, pueden recibir imágenes mentales de sus propias vísceras, aunque ignoren por completo cualquier conocimiento de la forma de estas vísceras. Esta *autoscopia*, como se la ha denominado, ha sido especialmente estudiada por Féré, Comar y Sollier [96]. La histeria es una condición que en muchos aspectos está estrechamente relacionada con el sueño, y si se debe aceptar como un hecho real que la autoscopia ocurre ocasionalmente en el estado psíquico anormal del sueño hipnótico en personas histéricas, es posible preguntarse si no es posible que ocurra normalmente en el estado asociado del sueño. En el estado hipnótico se sabe que partes del organismo normalmente involuntarias pueden quedar sujetas a la voluntad. No es increíble que, de manera similar, las partes normalmente insensibles puedan volverse lo suficientemente sensibles para revelar su propia forma o condición. De este modo, podemos comprender más fácilmente aquellos sueños premonitorios en los que el soñante se vuelve consciente de condiciones mórbidas que no son perceptibles para la conciencia despierta hasta que no han alcanzado un mayor grado de intensidad.

El reconocimiento de la transformación en la vida onírica de las sensaciones internas en imágenes motrices simbólicas es antiguo. Hipócrates decía que soñar, por ejemplo, con manantiales y pozos denotaba alguna alteración de la vejiga. A veces, el simbolismo suscitado por procesos viscerales sigue siendo fisiológico; así, la indigestión lleva con frecuencia a sueños de comer, como a masticar todo tipo de sustancias no comestibles y repulsivas, y ocasionalmente —al parecer más anormal— a agradables sueños de comida.

Es debido al genio del profesor Sigmund Freud, de Viena, hoy el psicólogo más atrevido y original en el campo de los fenómenos psíquicos mórbidos, que debemos el reconocimiento largamente olvidado del gran lugar que ocupa el simbolismo en los sueños. Schemer había argumentado a favor de este aspecto de los sueños, pero era un psicólogo poco distinguido y poco confiable y sus argumentos no lograron influir. Freud se declara

[96] Sollier, "L'Autoscopie Interne", *Revue Philosophique*, enero de 1903. Sollier trata de las objeciones hechas a la realidad del fenómeno.

partidario de la teoría de los sueños de Schemer y se opone a todas las demás teorías [97], pero su tratamiento del asunto es incomparablemente más minucioso y profundo. Freud, sin embargo, va mucho más allá de la proposición fundamental —y, en mi opinión, innegable— de que la imaginería onírica es en gran medida simbólica. Sostiene que detrás del simbolismo de los sueños se esconde, en última instancia, un deseo; cree, además, que este deseo tiende a ser realmente de carácter más o menos sexual y, además, que está matizado por elementos que se remontan a la época infantil del soñador. Como Freud ve el mecanismo de los sueños, está lejos de exhibir una mera actividad mental desordenada, sino que es (por mucho que también haya argumentado que es la histeria) el resultado de un deseo, que es rechazado por una especie de inhibición o censura (es decir, ese tipo de control moral que está aún más alerta en estado de vigilia) y busca nuevas formas de expresión. Primero en el sueño está el proceso de lo que Freud llama condensación (Verdichtung), un proceso que es esa fusión de elementos extraños que deben reconocerse al principio de toda discusión sobre el sueño, pero Freud sostiene que en esta fusión todos los elementos tienen un punto en común, y se superponen como las imágenes en una fotografía compuesta galtoniana. Luego viene el proceso de desplazamiento o transferencia (Verschrebung), un proceso por el cual la base realmente central y emocional del sueño se esconde bajo nimiedades. Luego está el

---

[97] Freud, "Die Traumdentung", pág. 66. Este trabajo, publicado en 1900, es la declaración principal y más extensa de las opiniones de Freud. Una declaración más breve está incorporada en un pequeño volumen de la serie "Grenzfrägen", "Ueber den Traum", 1901. El Dr. A. Maeder de Zurich da una breve exposición de la posición de Freud en "Essai d'Interpretation de Quelques Rêves", *Archives de Psychologie*, abril de 1907; como también por Ernest Jones, "Freud's Theory of Dreams", *Review of Neurology and Psychiatry*, marzo de 1910, y *American Journal of Psychology*, abril de 1910. Para conocer la doctrina psicológica general de Freud, véase la traducción de Brill de "Freud's Selected Papers on Hysteria, 1909. Ha habido muchas críticas serias a los métodos de Freud. Como ejemplo de tal crítica, acompañando una exposición de los métodos se puede hacer referencia a "Die Psychoanalytische Methode Freuds" de Max Isserlin, *Zeitschrift für die Gesamte Neurologie und Psychiatrie*, Bd. I., Heft 1, 1910. Lowenfeld ofrece una crítica juiciosa y calificada de los métodos psicoterapéuticos de Freud, "Zum gegenwiirtigen Stande der Psychotherapeutie", *Münchener medizinische Wochenschrift*, Nos. 3 y 4, 1910.

proceso de dramatización o transformación en una situación concreta cuyos elementos tienen un valor simbólico. Así, como dice Maeder [98], resumiendo las opiniones de Freud, "detrás de los eventos aparentemente insignificantes del día utilizados en el sueño siempre hay una idea o evento importante escondido. Solo soñamos con cosas que valen la pena. Lo que a primera vista parece ser una nimiedad es una pared gris que esconde un gran palacio. El significado del sueño no se sostiene tanto en el sueño mismo como en ese sustrato del mismo que no ha traspasado el umbral y que sólo el análisis puede sacar a la luz".

"Solo soñamos con cosas que valen la pena". Ese es el punto en el que muchos de nosotros ya no podemos seguir a Freud. Se puede aceptar que los sueños del tipo estudiado por Freud ocurren realmente; incluso puede considerarse probado. Pero afirmar que todos los sueños deben encajar en esta única fórmula es hacer una exigencia demasiado grande. En cuanto al elemento presentativo en los sueños —el elemento que se basa en la estimulación sensorial real—, en la mayoría de los casos no es razonable invocar la fórmula de Freud. Si, cuando estoy dormido, el canto real de un pájaro me hace soñar que estoy en un concierto, esa imagen puede considerarse como un símbolo natural de la sensación real y no es razonable esperar que el psicoanálisis pueda revelar cualquier información personal oculta por la cual el símbolo debe tomar la forma de un concierto. Y, si es así, entonces la fórmula de Freud no es válida para los fenómenos que cubren una de las dos divisiones principales de los sueños, incluso en una clasificación superficial, y que quizás entran en todos los sueños.

Pero incluso si tomamos los sueños de la clase restante o representativa —los sueños formados por imágenes que no dependen directamente de la sensación real— debemos mantener una actitud cautelosa. Una gran proporción de los sueños de esta clase parece, en lo que se refiere a la vida personal, de ningún modo "valer la pena". De hecho, sería sorprendente que así fuera. Parece bastante claro que en el sueño, como ciertamente en el estado hipnagógico, la atención disminuye y el poder aperceptivo se debilita. Eso por sí solo parece implicar una relajación de la tensión mediante la cual deseamos nuestros fines personales. Al mismo tiempo, al dejar de concentrar nuestras actividades psíquicas en el foco del

[98] *Loc. cit.*, pág. 374.

deseo, permite que las imágenes indiferentes entren más fácilmente en el campo de la conciencia dormida. Incluso se podría argumentar que la actividad del deseo cuando se manifiesta en el sueño y sigue el curso indicado por Freud, corresponde a una forma especial de sueño en la que la atención y la apercepción, aunque en formas modificadas, son más activas que en el sueño ordinario [99]. Tales sueños parecen ocurrir con especial frecuencia, o en formas más definidamente marcadas, en el neurótico y especialmente en el histérico, y si es cierto que los histéricos están hasta cierto punto dormidos incluso cuando están despiertos, también se puede decir que están hasta cierto punto despiertos incluso cuando están dormidos. Freud sostiene, probablemente con verdad, que no existe una distinción fundamental entre la gente normal y la gente psiconeurótica, y que hay, por ejemplo, como dice Ferenczi enfatizando este punto, "una veta de disposición histérica en todos". De hecho, Freud ha realizado interesantes estudios analíticos de sus propios sueños, pero la gran cantidad de material acumulado por él y su escuela se deriva de los sueños del neurótico. Así, Stekel afirma que ha analizado muchos miles de sueños, pero su extenso estudio sobre la interpretación de los sueños se ocupa exclusivamente de los sueños del neurótico [100]. Stekel cree, además, que de la estructura de la vida onírica se pueden extraer conclusiones no sólo sobre la vida y el carácter del soñador, sino también sobre su neurosis, la persona histérica que sueña de manera diferente a la persona obsesionada, etc. Si ese es el caso, ciertamente estamos justificados para dudar de que las conclusiones extraídas del estudio de los sueños de las personas neuróticas puedan sostenerse con seguridad para representar la vida onírica normal, aunque puede ser cierto que no existe

---

[99] Esto está respaldado por el hecho de que en el ensueño despierto, o en los sueños diurnos, los deseos son obviamente la fuerza motriz en la construcción de estructuras visionarias. Freud concede gran importancia al ensueño, pues considera que proporciona la clave para la comprensión de los sueños (p. Ej., "Sammlung Kleiner Schriften zur Neurosenlehre", segunda serie, págs. 138 y siguientes, 197 y siguientes). Pero debe recordarse que soñar despierto no es un sueño real que tiene lugar en condiciones fisiológicas completamente diferentes, aunque se puede afirmar con bastante razón que soñar despierto representa un estado intermedio entre la conciencia normal de vigilia y la conciencia durante el sueño.

[100] Las características especiales de soñar en el histérico fueron estudiadas, antes de que Freud dirigiera su atención a la cuestión, por Sante de Sanctis, "I Sogni e il Sonno nell Isterismo", 1896.

una frontera definida entre ellas [101]. Cualquiera que sea el caso entre los neuróticos, en el sueño normal ordinario las imágenes que se desplazan por el campo de la conciencia, aunque tienen una lógica propia, parecen en una gran proporción de casos ser bastante explicables sin recurrir a la teoría de que mantienen una relación vital pero oculta con nuestro yo más íntimo.

Incluso en la vida de vigilia, y en momentos normales que no son los de ensueño, parece posible rastrear la aparición en el campo de la conciencia de imágenes que no son evocadas ni por ninguna circunstancia mental o física del momento, ni por ningún deseo oculto; imágenes que están tan desconectadas de las pretensiones inmediatas del deseo e incluso de la asociación como parecen estarlo en gran medida las de los sueños. A veces se me ocurre —como sin duda se les ocurre a otras personas— que en algún momento en que mis pensamientos están normalmente ocupados con el trabajo que tengo ante mí, de repente aparece en la superficie de la conciencia una imagen totalmente desvinculada. Surge una escena, vaga pero generalmente reconocible, de alguna ciudad o paisaje (australiano, ruso, español, no importa qué) visto casualmente hace muchos años, y posiblemente nunca se haya pensado en ello desde entonces, y que tampoco posee ningún tipo de asociación conocida con el asunto en la mano o con mi vida personal en general. Viene a la superficie de la conciencia tan suave, tan inesperadamente, tan desconectada, como una burbuja diminuta podría surgir y romperse en la superficie de una corriente real de material orgánico antiguo que se desintegra silenciosamente en las profundidades [102]. Todo el que ha viajado mucho no puede dejar de poseer, escondido en sus profundidades psíquicas, un número prácticamente infinito de esos cuadros

---

[101] Véase también Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. I., 3ª ed., 1910, "Autoerotism".

[102] Gissing, el novelista, un agudo observador de estados psíquicos, en el más personal de sus libros, *The Private Papers of Henry Ryecroft*, ha descrito este fenómeno: "Todo el mundo, supongo, está sujeto a un truco mental que a menudo me desconcierta. Estoy leyendo o pensando, y en un momento, sin ninguna asociación o sugerencia que pueda descubrir, surge ante mí la visión de un lugar que conozco. Imposible explicar por qué ese lugar en particular debe mostrarse a mi mente; el impulso cerebral es tan sutil que ninguna búsqueda puede rastrear su origen". Gissing procede a decir que un pensamiento, una frase, un olor, un toque, una postura del cuerpo, posiblemente puede haber proporcionado el vínculo de asociación, pero no conoce evidencia de esta teoría.

olvidados, desprovistos de toda emoción personal. Es posible sostener, como cuestión de teoría, que cuando llegan a la conciencia, son evocados por alguna semejanza real, aunque imposible de rastrear, que poseen con el estado psíquico o físico existente cuando reaparecen. Pero esa teoría no se puede demostrar. Tampoco, puede añadirse, es más plausible que la teoría simple pero igualmente improbable de que tales escenas realmente salen a la superficie de la conciencia, como resultado de una leve desintegración espontánea en un diminuto centro cerebral y no tienen más efectos psíquicos inmediatamente precedentes como la aparición del sol detrás de una nube tenga alguna causa psíquica precedente.

De manera similar, en la locura, Liepmann en su estudio "Ueber Ideenflucht" ha argumentado a la fuerza que la logorrea ordinaria —la incontinencia de ideas unidas por asociaciones superficiales de semejanza o contigüidad— es un vínculo sin dirección, es decir, que no corresponde a ningún interés, ya sea práctico o teórico, del individuo. O, como dice Claparede, la logorrea es un problema en la reacción de *interés* por la vida. Parece más razonable creer que en el sueño ordinario el flujo de imágenes sigue, en su mayor parte, el mismo curso fácil. Ese curso de la conciencia despierta puede parecer a menudo peculiar, pero para la conciencia despierta las condiciones de la vida de los sueños son peculiares. En estas condiciones, sin embargo, bien podemos creer que todavía prevalece la tendencia a moverse en la dirección de menor resistencia. Y como la atención y la voluntad se debilitan y aflojan durante el sueño, la concentración tensa en los fines personales también debe relajarse. Nos volvemos más desinteresados. El deseo personal tiende en su mayor parte a pasar a un segundo plano que a hacerse más prominente. Si no fuera un período en el que el deseo estuviera normalmente relajado, el sueño dejaría de ser un período de descanso y recuperación.

La conciencia dormida es un mundo vasto, un mundo sólo menos vasto que el de la conciencia despierta. Es inútil imaginar que una sola fórmula pueda cubrir todas sus múltiples variedades y todos sus grados de profundidad. Aquellos que imaginan que todo soñar es un simbolismo que una sola clave servirá para interpretar no deben sorprenderse si, aunque injustamente, se cree que se parecen a aquellas personas que afirman encontrar en cada página de Shakespeare una clave que revela la autoría de Bacon. En el caso de la teoría de la interpretación de los sueños de Freud,

considero que la clave es real, pero creo que es imposible considerar una interpretación tan estrecha y exclusiva como adecuada para explicar todo el mundo de los sueños. Sería, a priori, incomprensible que la conciencia dormida ejerciera un poder selectivo tan extraordinario entre los variados elementos de la vida de vigilia y, experiencialmente, no parece haber una base adecuada para suponer que ejerce tal acción selectiva.

Por el contrario, es, en su mayor parte, supremamente imparcial al presentar y combinar todas las manifestaciones, tanto las más triviales como las más íntimas, de nuestra vida de vigilia. Hay un síntoma de trastorno mental llamado *extrospección* en el que el paciente fija su atención tan minuciosamente en los acontecimientos que llega a interpretar los signos e incidentes más insignificantes como llenos de significado oculto, y así puede construir un delirio sistematizado [103]. El investigador de los sueños debe tener siempre presente el riesgo de caer en una extrospección mórbida.

Tales consideraciones parecen indicar que no es cierto que todos los sueños, todas las imágenes mentales, "valgan la pena", aunque al mismo tiempo de ninguna manera disminuyen la validez de los métodos especiales y con un propósito de investigar la conciencia del sueño. Freud y quienes lo siguen han demostrado, gastando mucha paciencia y habilidad, que su método de interpretación de los sueños puede en muchos casos producir resultados coherentes que no es fácil explicar por casualidad. Es muy posible reconocer el servicio de Freud al reivindicar los grandes lugares del simbolismo en el sueño, y dar la bienvenida a la aplicación de su método psicoanalítico a los sueños y al mismo tiempo negar que este sea el único método de interpretar los sueños. Freud sostiene que todos los sueños tienen un propósito y son significativos y que debemos dejar de lado la creencia de que los sueños son el mero resultado trivial de la actividad disociada de los centros cerebrales. Sin embargo, sigue siendo cierto que, si bien la razón juega un papel más importante en los sueños de lo que la mayoría de la gente cree, la actividad de los centros cerebrales disociados proporciona una de las mejores claves para la explicación de los fenómenos psíquicos durante el sueño. En cualquier caso, sería difícil creer que en la relajación del sueño nuestros pensamientos sigan una dirección deliberada bajo el control de

[103] La extrospección ha sido especialmente estudiada por Vaschide y Vurpas en "La Logique Morbide".

nuestros impulsos de vigilia. Muchos hechos indican —aunque la escuela de Freud ciertamente puede afirmar que tales hechos no han sido interpretados a fondo— que este control está a menudo notoriamente ausente. Existe, por ejemplo, el hecho bien conocido de que nuestras experiencias emocionales más recientes y agudas —precisamente aquellas que podrían formularse con más ardor en un deseo— rara vez se reflejan en nuestros sueños, aunque ocurrencias recientes de naturaleza más trivial, así como también eventos más antiguos de importancia más seria, fácilmente encuentran lugar allí. Eso se explica fácilmente por la suposición —no del todo en línea con una teoría de los deseos generalizada— de que las agotadadoras emociones del día encuentran descanso por la noche.

También debe decirse que incluso cuando admitimos que una emoción fuerte puede construir simbólicamente un elaborado edificio de sueños que necesita análisis para ser interpretado, estrechamos indebidamente el proceso si afirmamos que la emoción es necesariamente un deseo. El deseo es ciertamente muy fundamental en la vida y muy primitivo. Pero hay otra emoción igualmente fundamental y primitiva: el miedo [104]. Bien podemos esperar encontrar esta emoción, así como el deseo, subyacente a los fenómenos del sueño [105].

El sueño-deseo, del tipo que Freud investiga detalladamente, puede aceptarse como, en lo que él llama su forma infantil, extremadamente común

---

[104] Sobre la importancia psíquica de los miedos, véase G. Stanley Hall, "A Study of Fears", *American Journal of Psychology*, 1897, pág. 183. Metchnikoff ("Essais Optimistes", págs. 247 y siguientes) insiste en la mezcla de miedo y fuerza de los simios antropoides.

[105] Foucault ha señalado esto, y Morton Prince, y Giessler (quien admite que el deseo-sueño es común en los niños), y Flournoy (quien comenta que no solo un miedo sino cualquier emoción puede ser igualmente efectiva), lo mismo que Claparede. El último admite que Freud podría considerar el miedo como un deseo reprimido, pero también se puede decir que un deseo implica, en su reverso, un miedo. De hecho, el propio Freud ha señalado (p.ej., *Jahrbuch für Psychoanalytische Forschangen*, Bd. 1, 1909, p. 362) que los miedos pueden combinarse instintivamente con deseos; considera la asociación con un deseo de un miedo opuesto como uno de los componentes de algunos estados psíquicos mórbidos. Pero sostiene que el deseo es el elemento positivo y fundamental: "El inconsciente sólo puede desear" ("Das Unbewussie kann nichts als wtinschen"), una afirmación que parece demasiado metafísica para el psicólogo.

e, incluso en sus formas simbólicas, un fenómeno real y no raro. Pero es imposible seguir a Freud cuando declara que el sueño-deseo es el único tipo de sueño. El mundo de la vida psíquica durante el sueño es, como el mundo de la vigilia, rico y variado; no se puede cubrir con una sola fórmula. El genio analítico sutil y penetrante de Freud ha contribuido en gran medida a ampliar nuestro conocimiento de este mundo del sueño. Podemos reconocer el valor de su contribución a la psicología de los sueños mientras nos negamos a aceptar una generalización prematura y estrecha.

Havelock Ellis

Ellen Key — Amor y matrimonio — 1911

Introducción de Havelock Ellis
al libro de Ellen Key

Ellen Key, cuyo libro más importante se presenta aquí por primera vez en inglés, no es una extraña en el mundo de habla inglesa. Su *Century of the Child* ya ha encontrado muchos lectores agradecidos en Estados Unidos, así como en Inglaterra. Ellen Key es descendiente de un montañés escocés, el coronel M'Key (probablemente del famoso clan MacKay) que luchó bajo Gustavus Adolphus, y le atribuye no poca importancia a esta ascendencia. Siempre se ha interesado por los asuntos ingleses y conoce bien la vida y la literatura de Gran Bretaña; pero ella pertenece ante todo a Escandinavia.

Nació en 1849 en la provincia sueca de Småland, en una finca de su padre. Él había desempeñado un papel destacado en el parlamento sueco como un radical declarado, pero su esposa era representante de una antigua y noble familia. Ellen, su hija mayor, estuvo marcada desde temprana edad por su amor por la naturaleza y por las cosas naturales. Esta devoción por la naturaleza puede considerarse hereditaria, ya que su bisabuelo fue un ardiente discípulo de Rousseau y un admirador especial del famoso tratado de Rousseau sobre educación. Le dio a su hijo el nombre de Émile, que fue heredado por el padre de Ellen Key. Quizás fue debido a la tradición de Rousseau que la niña se inició desde la infancia en la natación, el remo, la equitación y otros ejercicios que por lo general estaban reservados para los varones. Al mismo tiempo, amaba la música y devoraba libros, incluidas las novelas de Scott y las obras de Shakespeare. Tuvo un temprano entusiasmo fue por *Hermann und Dorothea* de Goethe; se puede decir, que el ideal de una vida natural, hermosa y armoniosa que representa ese libro nunca ha abandonado a Ellen Key. Fue educada en su mayor parte en casa por profesores alemanes, franceses y suecos, pero se puede creer fácilmente que una niña de carácter tan individualista, tan impetuosa e independiente, resultó ser una niña difícil de manejar y a menudo fue incomprendida. Uno puede adivinar tanto la actitud amorosa hacia los niños y la reverencia por sus instintos saludables, que se revelan en *The Century of the Child*. Afortunadamente, la joven Ellen tuvo una madre sabia y perspicaz, a quien le debe mucho. Con fina intuición, esta madre pasó por alto la indiferencia

de su hija por las vocaciones domésticas y la dejó libre para seguir sus propios instintos, al mismo tiempo que ejercía una juiciosa influencia sobre su desarrollo. Siendo aún una niña, la futura autora, inspirada por Björnson y otros escritores escandinavos, concibió la idea de dedicarse al estudio de la condición de las personas y escribió varias novelas sobre la vida campesina. Un comentario de su madre —de que su hija seguramente no podría estar destinada a escribir novelas, porque las principales cuestiones para ella eran "las de su propia alma"— le abrió los ojos a la verdad de que la ficción no podía ser su vocación. Pero estaba muy lejos de saber cuál sería el trabajo de su vida, y sus sueños eran el amor y la maternidad, no una carrera.

Con Björnson mantuvo una relación amistosa. Él había reconocido sus excelentes habilidades incluso antes de que comenzara a escribir, y ella, por su parte, estaba llena de admiración por su genio, fuerza y bondad. El otro escritor escandinavo de fama mundial, Ellen Key, aprendió a conocerlo a través de su trabajo a la edad de dieciocho años, cuando su madre le presentó su *Love's Comedy*, *Brand* y *Peer Gynt*; esto también fue un evento influyente en su vida. Entre los escritores por los que más tarde se sintió atraída se encontraban Elizabeth B. Browning, George Eliot, John Stuart Mill, Herbert Spencer y John Ruskin.

A los veintitrés años, Ellen Key inició esas constantes excursiones a todos los grandes centros de Europa, que se puede decir que nunca cesaron, al principio en compañía de su padre, convirtiéndose en su secretaria, confidente y casi colega, y así gradualmente fue conducida a escribir para revistas. El amor por el arte parece haber sido la inspiración principal de estos primeros viajes, porque en ese momento Ellen Key estaba fascinada por el arte de la pintura como siempre lo ha estado por el gran arte de vivir, y su amplio conocimiento de la pintura a menudo ha iluminado felizmente sus escritos posteriores. Sin embargo, después de 1880, cuando su padre, como resultado de una crisis agrícola, perdió su propiedad, ella se vio obligada, a la edad de treinta años, a elegir una carrera y durante un tiempo se convirtió en maestra en una escuela de niñas. Siempre le había atraído la enseñanza y muchos años antes, por iniciativa de Björnson, había estudiado el sistema escolar de Dinamarca. En un período posterior dio conferencias en literatura, historia y estética. Durante veinte años ocupó la Cátedra de Historia de la Civilización en Suecia en la Universidad Popular de Estocolmo.

Los primeros años de su carrera como maestra parecen haber sido un período en la vida de Ellen Key de mucha lucha, dificultades y depresión mental debido a las aflicciones personales. Entre ellas se encuentran las muertes en rápida sucesión de varias mujeres distinguidas con las que estaba estrechamente asociada, Sophie Kowalevsky, Anna Charlotte Leffler y (por suicidio) Ernst Ahlgren. Todavía no había alcanzado su pleno desarrollo ni había encontrado su verdadero lugar en el mundo. Aunque sus habilidades, cuando todavía era una jovencita de veinte años, habían sido discernidas por una distinguida defensora de los derechos de la mujer sueca, Sophie Adlersparre, quien la animó a escribir para su diario; ella siempre ha sido tímida y reservada, sin ninguna de las cualidades de auto confianza, que un forastero podría estar tentado de atribuirle, de una imponente Corinne. No publicó ningún libro hasta que alcanzó la mediana edad (la mayoría de sus mejores libros pertenecen al siglo actual) y, aunque había superado su timidez hasta el punto de discutir cuestiones literarias y estéticas ante una audiencia pública, apenas había tocado abiertamente sobre esas peligrosas y difíciles cuestiones que suscitan feroces antagonismos. Requería algún ataque a sus convicciones más preciadas para despertar su coraje latente. Esto ocurrió cuando se revivió una antigua ley sueca contra la herejía con el fin de enviar a prisión a algunos jóvenes que habían argumentado libremente las consecuencias, tal como las concibieron, de la doctrina darwiniana en la religión y la moral sexual. No hay nada tan sagrado para Ellen Key como el derecho a la opinión personal y al desarrollo personal. La visión de cualquier injusticia u opresión siempre la ha conmovido profundamente, y en esta ocasión se lanzó al combate como una leona en defensa de sus cachorros. Ella es, en opinión de Georg Brandes, "una oradora nativa", y públicamente puso su elocuencia al servicio de la causa que tenía en el corazón. Su discusión sobre la cuestión estuvo marcada por la moderación, la habilidad y la sabiduría, pero su actitud en esta ocasión sirvió para definir públicamente su posición real. A partir de entonces, los elementos convencionalmente respetables de la sociedad sueca se sintieron justificados, de acuerdo con la regla habitual, para hacer frente al abuso imprudente y aleatorio de la atrevida pionera. Ella, por su parte, conservó la serenidad, permaneciendo como una verdadera mujer, con mucho de la madre en ella y algo de la niña, pero al poco tiempo su actividad literaria se desarrolló según sus propias líneas nativas, y en plena madurez se acercó francamente a la cuestiones

esenciales de la vida y el alma. Comenzó a aparecer rápidamente una serie considerable de volúmenes, a menudo de método bastante informal y de estilo personal, pero siguiendo libremente el pensamiento y el sentimiento del autor, llenos, no sólo de ardiente entusiasmo, sino de fina intuición y suave sabiduría. En 1903 se inició la publicación de su obra más extensa, Lifslinjer (Líneas de Vida), obra de la cual los dos primeros volúmenes constituyen el libro que aquí se presenta al lector inglés. Unos años más tarde apareció *The Century of the Child*. y, en 1909, *The Woman's Movement*, considerado por muchos como la mejor declaración que se ha hecho de ese movimiento en sus aspectos más amplios. Ellen Key también ha publicado una larga serie de ensayos sobre personalidades literarias — C.J.L. Almquist, los Browning, Anna Charlotte Leffler, Ernst Ahlgren, etc., que la han llamado para ilustrar algún aspecto de sus propios ideales. El último de ellos es un extenso estudio de Rahel Varnhagen [106].

Ellen Key es escandinava y tal vez incluso se pueda decir que es una figura típica del país cuya mujer más destacada es ella. Además, ama su propia tierra y está decidida a pasar el resto de su vida en una casa que propone construir en una hermosa parte del país, Alvastra, cerca del lago Wetter, cerca de las ruinas del primer monasterio sueco, un lugar. ya sagrado a través de sus asociaciones con la gran santa sueca, Brigitta. Pero el profeta es un profeta en todas partes excepto en su propio país. Es fácil encontrar suecos estimables que están lejos de estar ansiosos por reclamar el honor que Ellen Key refleja en su tierra. Es en Alemania donde se ha hecho su fama. Hoy los alemanes, y no menos importante las mujeres alemanas, que despiertan de un largo período de inactividad, están inaugurando una nueva fase del movimiento de mujeres. La primera fase de ese movimiento data del siglo XVIII, y sus ideales fueron moldeados principalmente por una sucesión de distinguidas mujeres inglesas que reclamaron para su sexo los mismos derechos humanos que los hombres: el mismo derecho a la educación, el mismo derecho a adoptar la ocupación para la que estaban preparados, los mismos derechos políticos. En el transcurso de un siglo, estas afirmaciones,

---

[106] Muchos de los hechos de las páginas anteriores se han extraído de un folleto biográfico detallado sobre Ellen Key de J.F.D. Mossel en la serie de *Mannen en Vrouwen von Beteekenis en Onze Dagen*. El lector puede ser referido a un interesante relato de Ellen Key, de conocimiento personal, por Miss Helen Zimmem, en *Putnam's Magazine*, enero de 1908.

aunque todavía no se han cumplido por completo, se han ido reconociendo cada vez más como razonables.

Al mismo tiempo, sin embargo, se empezó a ver que estas demandas, por importantes que sean, no cubren en absoluto todo el terreno, mientras que, tomadas por separado, pueden conducir en una dirección falsa; tendían a masculinizar a las mujeres e ignoraban los reclamos de la raza. En su ardor por la emancipación, las mujeres a veces parecían ansiosas por emanciparse de su sexo. Por tanto, no bastaba con reclamar el lugar de la mujer como ser humano, especialmente en una época en la que se consideraba al hombre como el ser humano por excelencia, sino que también se hacía necesario reclamar el lugar de la mujer en el mundo como mujer. Esa no era, como podría parecer a primera vista, una afirmación más limitada, sino más amplia. Porque sobre la base meramente humana, las mujeres fueron reducidas al nivel de la lucha competitiva con los hombres, no se les permitió aportar ninguna contribución propia a la solución de los problemas comunes y, lo peor de todo, su posición suprema en el mundo como madres de la raza fue completamente ignorada. De modo que la afirmación de los derechos esenciales de la mujer como mujer significó al mismo tiempo la afirmación de los derechos de la sociedad y la raza hacia lo mejor que las mujeres tienen para dar. Ciertamente no fue por casualidad que los alemanes, que una vez lideraron la evolución de Europa con su afirmación triunfal de los impulsos humanos fundamentales y desde entonces han sido pioneros en la organización social, deban tomar el papel principal en la inauguración de esta nueva fase del movimiento de la mujer.

La publicación de los libros de Ellen Key se correspondía en fecha con la reciente tendencia de los alemanes a poner en juego las cuestiones del sexo con su característico rigor y practicidad teutónica. No es de extrañar, por tanto, que esta mujer sueca, con su visión polifacética del mundo, su atrevida pero serena declaración de los secretos del corazón humano, sea recibida como la líder natural del movimiento en su vertiente más femenina. El amor, como lo considera Ellen Key, está en el centro de la cuestión de la mujer, y estos primeros volúmenes de *Lifslinger* son, sobre todo, una contribución a la cuestión de la mujer, una versión moderna y más madura de esa *Vindication of the Rights of Woman* que Mary Wollstonecraft se había propuesto un siglo antes.

En Inglaterra, y lo mismo puede decirse de América, todavía estamos

al comienzo de esta nueva fase del movimiento de mujeres. Nos hemos preocupado principalmente por los derechos de las mujeres a ser como los hombres; recién ahora estamos comenzando a comprender los derechos de las mujeres a ser diferentes a los hombres, derechos que, como los entiende Ellen Key, incluyen, aunque van más allá, los derechos incorporados en las reivindicaciones anteriores. Los fanáticos dogmáticos de todos los partidos, es cierto, no pueden soportar a Ellen Key; ellos no pueden entenderla, aunque ella los comprende, e incluso los mira con cierta tolerancia compasiva, como cabría esperar de un discípulo de Montaigne, de Shakespeare y de Goethe. Ella es multifacética y es bastante capaz de ver y aceptar las dos mitades de una verdad. En uno de sus primeros ensayos, mostró cómo el individualismo y el socialismo, que algunas personas suponen que son incompatibles, están realmente entrelazados, y de la misma manera ahora muestra que la eugenesia y el amor —los reclamos sociales de la raza y los reclamos individuales del corazón— no son opuestos sino idénticos. Asimismo, declara que construir, ayudar, consolar es el mayor de los derechos de la mujer; pero, agrega, no pueden ejercer adecuadamente ese derecho a menos que también posean el derecho a la ciudadanía, lo que desconcierta tanto a los estrechos partidarios de ambos lados. En cuestiones de detalle, en muchos puntos podemos reservarnos nuestra opinión. Ellen Key es, sobre todo —como Olive Schreiner, a quien se asemeja en algunos aspectos— la profetisa de un movimiento que trasciende meras medidas de reforma aisladas. Sus escritos son la expresión sincera de su yo íntimo. En este libro, especialmente, sentimos que estamos en la presencia inspiradora de una mujer cuya personalidad es una de las principales fuerzas morales de nuestro tiempo.

Havelock Ellis
Londres, septiembre de 1910.

Ellen Key — El movimiento de la mujer — 1912

Introducción de Havelock Ellis
al libro de Ellen Key

No cabe duda de que en el momento actual lo que se llama el "Movimiento de la Mujer" está entrando en un período crítico de su desarrollo. Una discusión de sus problemas actuales y sus dificultades actuales por parte de una de las líderes más avanzadas de ese movimiento aparece en el momento adecuado y merece nuestra más seria atención.

Los primeros promulgadores del Movimiento de la Mujer, hace un siglo o más, lo consideraron con razón como un movimiento extremadamente grande y completo que afecta a toda la vida. Estaban ansiosos por asegurar a las mujeres oportunidades adecuadas para el desarrollo humano libre, en la misma medida en que los hombres poseen tales oportunidades, pero no hicieron especial hincapié en la abolición de una sola discapacidad o grupo de discapacidades, ya sea en materia de educación, ocupación, matrimonio, propiedad o emancipación política. Eran personas de amplia y sólida inteligencia; nunca imaginaron que una sola reforma aislada sería una panacea barata para todos los males que deseaban corregir; buscaban una reforma lenta en toda la línea. Sostuvieron que tal reforma enriquecería y ampliaría todo el campo de la vida humana, no solo para las mujeres, sino para la raza humana en general. Ese es, de hecho, el espíritu que todavía inspira a los campeones más sabios y con más visión de futuro de ese Movimiento. Solo es necesario mencionar *Woman and Labour* de Olive Schreiner.

Sin embargo, cuando comenzó la era de la reforma práctica real, era obvio que se hacía necesaria una cierta concentración. La educación era, razonablemente, el primer punto de concentración, y gradualmente, sin fricciones indebidas, la educación de las niñas se elevó, en la medida de lo posible, a un nivel no muy diferente al de los niños. Esta primera gran etapa del Movimiento de la Mujer condujo inevitablemente a la segunda etapa, que consistió en una lucha, no siempre sin cierta fricción, para asegurar el ingreso de estas mujeres ahora educadas a tareas y profesiones anteriormente monopolizadas solo por los hombres que habían sido entrenados para llenarlas. Esta segunda etapa está ahora en gran parte completada, y en la

actualidad hay muy pocas vocaciones y profesiones en tierras civilizadas, incluso en una tierra tan conservadora y de lento movimiento como Inglaterra, que las mujeres no tengan derecho a ejercer en igualdad de condiciones con los hombres. Sin embargo, al mismo tiempo que este movimiento, y comenzando ciertamente, mucho antes, y completamente al margen de cualquier "movimiento" consciente, hubo una tendencia a cambiar las leyes en una dirección más favorable a las mujeres y sus derechos personales, especialmente en lo que respecta a matrimonio y propiedad. Estas reformas legales fueron efectuadas por parlamentos de hombres, elegidos exclusivamente por hombres, y en su mayor parte se llevaron a cabo sin ninguna presión muy fuerte por parte de las mujeres. Sin embargo, se había afirmado durante mucho tiempo que las propias mujeres deberían tener algún papel en la elaboración de las leyes por las que se rigen, y en esta etapa, hacia mediados del siglo pasado, la demanda del sufragio parlamentario de las mujeres comenzó a elevarse con urgencia. Aquí, sin embargo, las dificultades resultaron, naturalmente, mucho mayores que en la introducción de un nivel superior de educación para las mujeres, o incluso en la apertura a ellas de ocupaciones hasta entonces monopolizadas. En países nuevos y, a veces, en países pequeños y antiguos, estas dificultades podrían superarse. Pero en los países grandes y antiguos, de constitución estable y compleja, estaba lejos de ser fácil reajustar la maquinaria antigua de acuerdo con las nuevas demandas. La dificultad de ninguna manera radica en la falta de voluntad por parte de los políticos masculinos en el poder. Por el contrario, es un hecho notable, a menudo pasado por alto, que, especialmente en Inglaterra, ha habido durante al menos medio siglo una proporción considerable de estadistas eminentes, así como de las bases ordinarias de miembros del Parlamento que están en favor de otorgar el sufragio a las mujeres, una proporción mucho mayor, probablemente, de la que se hallaría favorable a este reclamo en cualquier otro sector de la comunidad. Eso, en efecto, aparte de la demora que suponen los antiguos métodos constitucionales, ha sido la principal dificultad. Ni entre los electores masculinos ni entre sus mujeres ha existido un deseo ardiente de lograr el sufragio femenino.

El resultado ha sido una cierta tendencia en el Movimiento de la Mujer a divergir en dos direcciones diferentes. Por un lado, están aquellos que, reconociendo que toda evolución es lenta, se contentan con esperar

pacientemente el momento inevitable en el que la emancipación política de las mujeres será posible, mientras tanto trabajan por las causas de las mujeres en otros campos igualmente esenciales y en ocasiones más importantes. Por otro lado, un sector pequeño pero enérgico, a veces incluso violento, de las mujeres involucradas en este movimiento se concentró por completo en el sufragio. Los gérmenes de esta divergencia pueden notarse incluso treinta años atrás cuando encontramos a la señorita Cobbe declarando que el sufragio femenino es "la corona y la culminación de todo progreso en los movimientos de la mujer", mientras que la señora Cady Stanton, quizás más sabiamente, afirmó que era simplemente un vestíbulo al progreso. En los últimos años se ha acentuado la diferencia, a veces incluso en una aguda oposición, entre quienes sostienen que la única cosa esencial, y que de inmediato y a toda costa, incluso a costa de detener y retrasar el progreso de las mujeres en todas las demás direcciones, es el sufragio parlamentario, y por otro lado, los que sostienen que el sufragio, por necesario que sea, sigue siendo solo un punto, y que el movimiento de la mujer es mucho más amplio y, sobre todo, mucho más profundo que cualquier otra mera reforma política.

Es en esta etapa que Ellen Key se presenta ante nosotros con su libro sobre *El movimiento de la mujer*, publicado por primera vez en sueco en 1909 y ahora presentado al lector en inglés. Como Ellen Key ve el movimiento de mujeres, ciertamente incluye a todos aquellos que luchan por los votos de las mujeres; ella es incapaz de ver, como ella dice, por qué las manos de una mujer necesitan estar más sucias con una papeleta que con una receta de cocina. Pero está lejos de los fanáticos bien intencionados pero ignorantes que creen que el voto es el alfa y el omega del feminismo; y menos aún simpatiza con quienes consideran que su importancia es tan suprema como para justificar la violencia y el robo, una especie de guerra sexual contra la humanidad en general, y el arrojar en el barro todas aquellas cosas de las que ha sido la tarea paulatina de civilización para lograr, no solo para los hombres sino para las mujeres. El Movimiento de la Mujer, como lo ve Ellen Key, incluye la demanda del voto, pero considera el voto simplemente como una condición razonable para lograr fines mucho más amplios y fundamentales. Opina que el Movimiento de la Mujer progresará menos por una mayor aptitud para reclamar derechos que por un mayor poder de autodesarrollo, que no es por lo que puedan apoderarse, sino por lo que son, que las mujeres, o para el caso los hombres, finalmente cuentan. Considera

que la tarea de las mujeres es más constructiva que destructiva; ellas son las artífices de la humanidad futura, y sostiene que ésta es una tarea que sólo se puede realizar codo a codo con los hombres, no porque el trabajo del hombre y el trabajo de la mujer sea, o deba ser, idéntico, sino porque cada uno complementa y ayuda al otro, y todo lo que da mayor fuerza y libertad a un sexo, igualmente fortalece y libera al otro sexo.

Ciertamente, es posible que no todos estemos de acuerdo con Ellen Key en todos los puntos, ni siempre aceptemos su interpretación del gran movimiento del que ella es una pionera tan notable. La amplitud de sus simpatías puede parecer a veces conducir a un eclecticismo impracticable y, en el rechazo de objetivos estrechos y triviales, puede exigir con demasiada sangre una armonía imposible de ideales opuestos. Pero si esto es un error, seguramente es un error del lado correcto. Ella no ha presentado este libro como un manifiesto de la vanguardia del Movimiento de la Mujer, sino simplemente como el reflejo de una mujer individual que, durante casi medio siglo, ha reflexionado, sentido, estudiado, observado este movimiento en muchas partes. del mundo. Pero no sería fácil encontrar un libro en el que las afirmaciones del feminismo en el sentido moderno más amplio se expongan de manera más razonable y moderada.

Havelock Ellis
Londres, 1 de mayo de 1912

Ellen Key — Rahel Varnhagen – Un retrato — 1913

Introducción de Havelock Ellis
al libro de Ellen Key

Han pasado más de setenta años desde que Carlyle, poco después de su muerte, llevó a Rahel Varnhagen al mundo de habla inglesa. Sin embargo, incluso hoy, ella no es una personalidad familiar para nosotros. Muchas personas que se consideran bien informadas se sorprenderían al decir quién era y qué representa. Incluso entre aquellos que buscan plasmar sus ideales en la vida real, uno sospecha, no pocos sienten la emoción de no responder cuando escuchan el nombre de Rahel.

La estimación de Carlyle, de hecho, según su costumbre, fue un poco de mala gana. Rahel Varnhagen era una personalidad, no una escritora. Como ella misma se dio cuenta, era constitucionalmente incapaz de lograr la expresión artística con una pluma. Su concentrado método telegráfico de escribir cartas, lleno de signos de exclamación y de interrogación, de "guiones y salpicaduras", de "giros y tortuosidades", puso a prueba la paciencia de Carlyle. Sin embargo, mera erudición. Presenta una imagen viva de su heroína y, en la medida de lo posible, busca que nos hable con sus propias palabras. Este trabajo, que ha aparecido en una edición nueva y revisada, todavía es desconocido para los lectores ingleses, quienes, en su mayor parte, tienen que obtener su conocimiento de Rahel a partir de un ensayo ocasional, como el capítulo bastante competente que la señorita Mary Hargrave tiene incluido en su libro reciente, *Some German Women and their Salons* [*Algunas mujeres alemanas y sus salones*]. Rahel Varnhagen no ha resultado ser una figura atractiva para los aventureros literarios en busca de un tema.

Es fácil entender por qué debería ser así. Rahel no fue una escritora brillante; no se le puede atribuir ningún gran logro práctico; no había nada llamativamente romántico en su vida. Su naturaleza nunca alcanzó la expresión completa. En parte como resultado de sus luchas juveniles, en parte, puede ser que, por temperamento natural, su energía se vio permanentemente retenida de la acción efectiva. Ella nunca fue capaz de lanzarse a la vida con valentía y libertad. Pero detrás del velo que la oscurecía, el alma de esta pequeña judía era una llama que ardía siempre, y

la luz y el calor fueron adivinados por aquellos a quienes se les permitió acercarse a los lectores de este estimulante libro de Ellen Key, guiados por él al estudio de Rahel, pueden llegar a sentir que tal declaración es apenas extravagante.

Havelock Ellis
West Drayton, diciembre, 1912.

Louise Nyström — Hamilton — Ellen Key — 1913

INTRODUCTION

No pocos de los que leen los libros de Ellen Key y se enteran de su influencia en el mundo han deseado saber más de su vida de lo que hasta ahora se ha presentado al lector inglés. Tal deseo quedará satisfecho en cierta medida con esta traducción de la biografía escrita por la Sra. Louise Nyström-Hamilton. Es simplemente, como afirma la propia autora, un registro de eventos externos como los que razonablemente podemos esperar en la biografía de una persona viva, sin ningún intento de estimar el trabajo de Ellen Key o incluso de hacer propaganda de sus doctrinas. El esbozo es leve, pero podemos considerarlo competente. La Sra. Nyström-Hamilton, que conocía de forma independiente a la familia Key, conoce a Ellen Key desde hace muchos años y ha estado asociada con su trabajo, ya que es la esposa del Dr. Anton Nyström, quien fundó el People's Institute en Estocolmo, donde Ellen Key dio conferencias durante veinte años. También ha escrito varios libros sobre la vida sexual (uno de ellos traducido al inglés) que, aunque su valor científico ha sido discutido, están inspirados en todo momento en un fino celo humanitario. Por tanto, lo que la señora Nyström-Hamilton tiene que decir puede recibirse con confianza como algo que sale del círculo en el que Ellen Key ha pasado la mayor parte de su vida activa. Si sabiamente se abstiene de cualquier intento de hacer una estimación final de Ellen Key, en todo caso nos ayudará a formarnos nuestras propias opiniones.

A veces se ha llamado a Ellen Key la moderna Santa Brígida. Esa famosa santa del Norte salió de Suecia hace seiscientos años para escribir su libro de *Revelaciones* e intentar la reforma moral de su época. Hoy, con una energía espontánea similar, una vocación autoinspirada similar, Ellen Key viene a nosotros desde Suecia para predicar una reforma moral de un tipo algo diferente. Su mensaje no ha sido el resultado de un estudio histórico o de una investigación sociológica. A pesar de la amplia y variada cultura que las circunstancias y un cerebro ansiosamente receptivo le permitieron adquirir, sus actividades temperamentales han sido en todo momento de un carácter rico e impulsivo más que científico y metódico. Su actitud ha sido el resultado de un profundo instinto natural, de modo que cuando en 1895, a

petición del Comité de la Exposición de Mujeres de Copenhague, entró por primera vez en el campo en el que iba a ser tan famosa, dando una conferencia sobre la "Fuerzas mal utilizadas de la feminidad", sus ideas le parecían tan naturales, meras verdades comunes que todas las mujeres desarrolladas deben sostener, que experimentó cierta dificultad para expresarlas. No fue hasta las protestas e incluso los ataques que siguieron a la entrega y publicación de esta conferencia que se dio cuenta de que aquí estaba su misión y que el mundo necesitaba su mensaje.

Hoy, Ellen Key se encuentra en ese punto del Movimiento de Mujeres donde el crecimiento es más vital y el conflicto de opiniones más agudo. Es bastante fácil mostrar resentimiento hacia Ellen Key y ridiculizar su trabajo; ambas cosas han sido realizadas incluso por personas que han desempeñado un papel muy honorable en el Movimiento de la Mujer. Pero no se puede negar que Ellen Key está intensamente viva, agudamente sensible a todas las mejores influencias de su tiempo, y en todo momento, en su debilidad y en su fuerza, una mujer completa y esencial. Su inteligencia receptiva ha permitido que su intuición de mujer capte la naturaleza del problema que el feminismo tiene que afrontar. Aquí, en el lugar donde se encuentra, debe determinarse la naturaleza y la dirección del Movimiento de la Mujer del futuro. Eso solo basta para hacer indispensable el estudio de su obra. Sin duda, la actitud de Ellen Key debe ser desconcertante al principio, y no solo para una de las partes en esta cuestión, sino también para la otra. Allí, por un lado, ha estado el partido que insistentemente declaró: la mujer es la madre y el hogar es su esfera; al salir de su esfera, al competir con los hombres y al buscar hacer todo lo que hace el hombre, se vuelve incapaz para el trabajo que solo ella puede hacer; ella se degrada y daña a la raza. Allí, en cambio, está el partido que, con igual o mayor insistencia, declara: la mujer es un ser humano; la justicia exige que ella posea los mismos derechos y privilegios que el hombre y sea libre de llevar la misma vida que el hombre. Y entre esas dos partes aquí viene Ellen Key con su declaración: Sí, la mujer es la madre, el futuro de la raza está en sus manos, y la mujer es un ser humano; es porque ella necesita tanto la libertad total para el desarrollo como el poder de ejercer todos los derechos humanos, no para imitar al hombre, o para hacer cualquier trabajo que él esté mejor capacitado para hacer, sino para permitirle realizar su propio trabajo, seguir sus propios impulsos naturales, y ejercer esa función de maternidad, en el

sentido más amplio de la palabra, que no es superada en importancia por ninguna otra en el mundo.

Ciertamente, tal declaración no podía dejar de desconcertar a todas las partes. De hecho, arrancó las anteojeras de los ojos de las dos partes contendientes. Sus afirmaciones opuestas se unieron y sus negaciones opuestas se disolvieron en una transparente futilidad. Toda la cuestión se elevó a un plano superior. Las nuevas exigencias que toda época debe hacer necesariamente se mantuvieron, no a expensas de las antiguas y preciosas tradiciones de la raza, sino demostrando que eran necesarias para mantener esas tradiciones. ¡Seguramente no es un logro insignificante!

Havelock Ellis

Edith Ellis — James Hinton: Un bosquejo — 1918

Prefacio de Havelock Ellis al libro de su esposa fallecida en septiembre de 1916

El nombre de James Hinton es desconocido para la generación actual. Sin embargo, era un hombre de temperamento apasionadamente vívido y ansioso, cuyas manos no podían privarse de dejar la marca distintiva de ese temperamento en cualquier tema que tocara. Al comienzo de su carrera, escribió un libro, *Man and his Dwelling Place*, [*El hombre y su morada*], que hoy nos interesa poco, pero que atrajo considerablemente a los pensadores de la propia generación de Hinton. Más tarde escribió un libro popular pero muy original de carácter biológico, *Life in Nature*, [*Vida en la Naturaleza*] que todavía me parece el más satisfactorio de sus libros; además realizó un buen trabajo en el campo especial de la práctica quirúrgica al que se dedicó, y como aurista logró un completo éxito profesional. Finalmente, durante los últimos años de su vida, se enfrascó en problemas sociales y morales, más especialmente en los relacionados con el sexo, y acumuló inmensas pilas de manuscritos que nunca trabajó para su publicación.

Dio la casualidad de que, cuando era joven, unos años después de la muerte de Hinton, tuve la oportunidad de leer *Life in Nature*, y la visión del mundo natural que allí se presentaba, como un mecanismo científicamente explicable a la vez y una visión satisfactoriamente hermosa, me ayudó mucho en la obtención de una concepción armoniosa de la vida y el Universo. Sin embargo, no puedo decir que las especulaciones morales de Hinton, de las que entonces no sabía nada, tuvieran alguna influencia en mi trabajo en el campo del sexo; ese trabajo fue, de hecho, en gran medida una reacción contra la especulación prematura, un intento de llegar a los hechos sólidos mediante los cuales toda mera especulación debe ser probada y medida. Pero me interesé en general por Hinton. Obtuve acceso a sus artículos inéditos y ayudé a la Sra. Hinton a seleccionar y editar algunos de ellos bajo el título *The Law-breaker*. Finalmente, la Sra. Hinton deseaba que yo hiciera al mundo una presentación completa de sus especulaciones morales. Con ese fin, leí y extraje una gran cantidad del manuscrito de Hinton y recopilé las reminiscencias de muchos de sus amigos. Sin embargo, a medida que pasaban los años, me di cuenta de que la tarea que había emprendido

presentaba muchas dificultades, mientras que al mismo tiempo me ocupaba más de mi trabajo muy diferente, e incluso hasta cierto punto incongruente. Finalmente, abandoné mi proyecto.

Hace unos diez años, mi esposa se interesó en Hinton y espontáneamente se propuso asumir la tarea que yo había abandonado. En esto recibió la aprobación y el aliento del hijo de Hinton, el difunto C. Howard Hinton. Le entregué el material que había recopilado y las notas que había tomado, y ella procedió a investigar de nuevo los manuscritos de Hinton y también obtuvo una valiosa ayuda del más íntimo de sus pocos amigos sobrevivientes. Ella ha procedido a intervalos con esta tarea desde entonces, obstaculizada no solo por algunas de las mismas dificultades que yo encontré, sino también por una seria lucha contra la mala salud. Sin embargo, el trabajo ha sido completamente suyo y yo no he tenido nada que ver ni con su planificación ni con su redacción. El resultado final, todavía imperfecto como ella misma reconocería, se presenta aquí al lector.

Sin embargo, estoy seguro de que este libro no se presenta con miras a la propaganda de esas soluciones especiales de los males sociales que perseguían a James Hinton. Ésa, de hecho, es una de las dificultades para tratar con simpatía a Hinton como moralista; es decir, es difícil dejar claro que uno puede simpatizar profundamente con el espíritu de sus objetivos y, sin embargo, no estar ni a favor ni en contra de los fines precisos de esos objetivos. El valor de un pensador para nosotros no siempre está en proporción al valor de su solución detallada de problemas, sino en proporción a la estimulante originalidad y el coraje con que enfrenta los problemas. Aquí es donde el trabajo de Hinton muestra una cualidad realmente inspiradora, como parece haber sido sentido por aquellos que entraron en contacto íntimo con el hombre mismo. Y esta cualidad inspiradora no se debe únicamente a su temperamento emocional, el temperamento exaltado de un Shelley, sino también, nos damos cuenta cuando leemos el material tratado en el presente volumen, a una cierta originalidad de actitud intelectual. La fecundidad del trabajo de Pasteur en biología se debió en gran parte al hecho de que se dirigió a él con una nueva visión formada en un campo de la química muy diferente. Hinton no tenía el genio de un Pasteur, pero la estimulante frescura de sus especulaciones morales se debe en gran parte al hecho de que recurrió a la moral con una visión formada en un campo de la biología muy diferente. Llevó su culto a

la naturaleza, es decir, su fe en lo vital y dinámico progresiva y flexiblemente, a un campo donde, como se les había enseñado habitualmente a los hombres, el principal negocio de la vida es luchar contra la naturaleza. Cuando una vez publicó un artículo sobre la "Fuerza", Tyndall le comentó: "Tienes la mente física", y al volverse hacia la moral, era natural para Hinton tratarla como un problema en la redistribución de la fuerza. Al igual que su libro biológico anterior se llamaba *Life in Nature*, así, el libro ético posterior que propuso bien podría haberse titulado *Moral in Nature*. Porque el texto en el que nunca se cansa de predicar es siempre: "La verdad es verdad para la naturaleza; la bondad es la bondad de la naturaleza".

No hace falta decir que este principio fundamental nunca significó para Hinton la licencia o el egoísmo, sino todo lo contrario. Sin embargo, el principio era tan amplio, y en el campo moral tan desconocido, que él mismo parece haber estado a menudo desconcertado y confundido sobre su significado. Nunca se dio cuenta de que en la sociedad la naturaleza nos llega, por así decirlo, de lejos, transformada en las tradiciones históricas de nuestra raza, que podemos remodelar lentamente, y que una apelación directa a la naturaleza misma, aparte de estas tradiciones en las que ella se nos revela, aunque pueda ponernos cara a cara con las realidades fundamentales del mundo, es susceptible de ser peligrosa, debido a que nuestras limitaciones mentales apenas nos permiten formular los detalles de nuestra vida social en términos de principios últimos.

Así es que, al leer a Hinton, nos repugnan constantemente elementos que apenas nos atraen como prueba de la verdad de la Naturaleza: interpretaciones anticuadas de la Biblia, fórmulas reiteradas, opiniones unilaterales sobre la "cuestión de la mujer". Muchos han sentido esto último como un serio obstáculo en la forma de apreciar la actitud de Hinton. Hinton tenía desde el principio una visión amplia de las cuestiones de las mujeres y sostenía que toda mujer debería ser educada en una profesión. Pero él no simpatizaba con el movimiento estrictamente político de los "derechos de la mujer" de su tiempo, y aunque ese movimiento, como ahora reconocen, estaba circunscrito e inevitablemente chocaba en sus manifestaciones con las concepciones de la vida de Hinton, aunque poseía un significado e importancia que parece haber pasado por alto.

No obstante, en la actualidad esa dificultad ha dejado de ser grave. Las cuestiones de la posición económica de la mujer y los derechos políticos

de la mujer, si no están realmente resueltas, están ahora asentadas sobre una base tan firme que la falta de simpatía de Hinton por los defensores de los derechos de la mujer en su propio tiempo ha dejado de tener la más mínima consecuencia. La cuestión de la mujer está entrando ahora en una fase nueva y más amplia que la acerca precisamente a los problemas fundamentales que preocupaban principalmente a Hinton. Aquí es donde se ve la importancia de Hinton para nosotros. Hace medio siglo él estaba luchando con estos mismos problemas, entre personas para quienes no tenían ningún significado. Hoy se han vuelto inteligibles. Nos damos cuenta de la actualidad de estos problemas y podemos reconocer por primera vez el atrevimiento y la frescura, incluso la modernidad, del espíritu con el que los enfrentó y luchó con ellos. Al observar a Hinton en esta lucha, a veces parece que somos conscientes de un profeta que es arrebatado de la Tierra en un torbellino que no puede controlar y llevado en un carro que no podemos seguir. Pero el estímulo desafiante y la inspiración del espectáculo aún pueden permanecer con nosotros.

Havelock Ellis
Agosto 1916

Margaret Sanger — La mujer y la nueva raza —1920

Prefacio de Havelock Ellis
al libro de Margaret Sanger

Se puede decir que el moderno movimiento de la mujer, como el movimiento obrero moderno, comenzó en el siglo XVIII. El movimiento obrero surgió de la Revolución Industrial con su resultante tendencia a la superpoblación, a la competencia irrestricta, a la miseria social y al desorden. El movimiento de la mujer apareció como un subproducto al principio olvidado de la Revolución Francesa con sus impulsos de expansión humana general, de libertad e igualdad.

Desde entonces, como sabemos, estos dos movimientos han tenido cada uno una gran y vigorosa carrera que aún está lejos de completarse. En general, se han movido de forma independiente a lo largo de líneas separadas y, en ocasiones, han parecido de hecho casi hostiles entre sí. Ese ha dejado de ser el caso. En los últimos años se ha visto no solo que estos dos movimientos no son hostiles, sino que pueden trabajar juntos armoniosamente para fines similares.

Quedaba por dar un último paso —tenía que revelarse no solo que el movimiento laborista podía dar el secreto del éxito al movimiento de la mujer por su método y organización, sino que, por otro lado, la mujer guardaba el secreto sin el cual el trabajo es impotente para llegar a sus fines. La mujer, en virtud de la maternidad, es la reguladora de la natalidad, la sagrada dispensadora de la producción humana. Es en la moderación deliberada y la medición de la producción humana donde encuentran su solución los problemas fundamentales de la familia, la nación, toda la hermandad de la humanidad. La salud y longevidad del individuo, el bienestar económico de los trabajadores, el nivel general de cultura de la comunidad, la posibilidad de abolir del mundo el flagelo desolador de la guerra, todo esto, como grandes necesidades humanas, depende, primaria y fundamentalmente, de la sabia limitación de la producción humana. Ciertamente no los hace inevitables, pero los hace posibles de realización; sin ella, se ha demostrado clara y repetidamente que son imposibles.

Estos hechos son conocidos desde hace mucho tiempo por los pocos que ven el mundo de manera realista. Pero no son los pocos los que gobiernan

el mundo. Son las masas, las masas ignorantes, emocionales, volátiles y supersticiosas, las que gobiernan el mundo. Son ellas quienes eligen a las pocas personas supremas que gobiernan o desgobiernan los asuntos del mundo. Incluso el más estúpido de nosotros debe poder ver cómo se hace ahora, porque durante los últimos años todo el proceso se ha mostrado ante nosotros en la escala más grande.

La lección no ha sido del todo en vano. Proporciona un nuevo estímulo a quienes trabajan por el aumento del conocimiento y de la acción práctica basada en el conocimiento, entre las masas, las masas que son las únicas que poseen el poder de cambiar la fuerza del mundo para bien o para mal, y mediante el crecimiento en sabiduría para elevar a la raza humana a un nivel superior.

Por eso, el librito de Margaret Sanger, cuyo derecho a hablar con autoridad sobre estos temas todos reconocemos, debe ser ampliamente leído. Para los pocos que piensan, aunque puedan diferir aquí y allá en puntos de detalle, todo es tan familiar como el ABC. Pero para los millones que gobiernan el mundo no es familiar, y menos aún para el puñado de personas superiores a quienes las masas eligen para esos puestos supremos. Por tanto, que se lea este libro; que lo lea todo hombre y mujer que sepa leer. Y cuanto antes no solo lo lea sino que actúe en consecuencia, mejor para el mundo.

Havelock Ellis

Edith Ellis—El Nuevo horizonte en el amor y la vida—1921

Nota de Havelock Ellis
en la obra de Edith Ellis

Los ensayos y conferencias que forman este volumen constituyen un conjunto bastante bien conectado, ya que tratan, desde un punto de vista individual definido, los problemas personales y sociales esenciales de nuestro tiempo. Sin embargo, su redacción abarcó un largo período de años, desde 1891 hasta 1915. Su publicación en forma organizada y completa fue proyectada por la autora hace muchos años, antes de que, de hecho, la mayoría de ellos fueran escritos. Al principio tenía la intención de llamar al volumen *The Domestic Horizon*, pero a medida que su alcance parecía ampliarse, lo cambió a *The New Horizon*. Ella había propuesto publicarlo después de J*ames Hinton: A Sketch*, y así aparece ahora, de acuerdo con su deseo, aunque no pueda recibir su revisión final. Había colocado los capítulos en un cierto orden, pero no había trabajado sobre ellos desde el punto de vista de la forma de libro ni había escrito ningún Prefacio. Según lo armado por la autora, los capítulos sobre el amor y el matrimonio iban al final. Se ha considerado conveniente para fines de publicación modificar este orden. La señorita Marguerite Tracy es responsable de la reorganización y de la división en dos partes definidas. También ha eliminado algunos pasajes que parecían superponerse. Una cierta desigualdad de forma permanece necesariamente, ya que las partes que componen el libro, a pesar de su unidad y coherencia internas, fueron escritas en diferentes momentos y con diferentes propósitos, y algunas de ellas obviamente tenían la intención de ser habladas. Así, "The masses and the Classes" es claramente una conferencia; "The New Civilization", un esbozo impresionista de las condiciones estadounidenses; y "The Philosophy of Happiness", la declaración cuidadosa y significativa de la madura experiencia personal. El orden en el que se encuentran los capítulos no indica su fecha. Es deseable señalar esto porque las sugerencias contenidas en los artículos anteriores han dejado de ser novedosas y, de hecho, se han incorporado en gran medida a la práctica, aunque todavía está lejos de ser posible decir lo mismo con respecto a muchos de los capítulos más recientes. La primera es "The Masses and the Classes", dictada como conferencia en 1891 a la Ancoats (Manchester)

Brotherhood, con quien logró sus primeros éxitos como conferenciante; esta conferencia se imprimió como un folleto, cuyas pruebas corrigió la víspera del día de su boda. "Democracy in the Kitchen", nuevamente una conferencia, pertenece al año siguiente, como también el contenido de "A Noviciate for Marriage", publicado primero como un folleto, pero mucho más tarde reescrito y abreviado sin cambios de contenido. Después de esto hubo un largo intervalo durante el cual, aunque de vez en cuando daba conferencias, ella buscaba escapar de la ética al arte, comprometida con el trabajo práctico de la agricultura y pensando en sus novelas y obras de teatro. "Love as a Fine Art" se imprimió en 1901. Los dos artículos sobre la eugenesia en relación con lo anormal (un tema que ella también tenía en mente cuando escribió "The Idealist" en *The Imperishable Wing*) fueron originalmente un artículo leído para la Eugenics Education Society en 1911, pero luego cambió y se dividió en dos. "The Philosophy of Happiness" también se escribió alrededor de 1911, y en el mismo año " The Maternal in Domestic and Political Life", seguido uno o dos años más tarde por "Política Militance". Todos los capítulos restantes datan de 1914 o los primeros meses de 1915, algunos de ellos escritos en Estados Unidos, incluido "Semi-Detached Marriage", que probablemente fue el último. El frontispicio —sin duda, como ella misma pensaba, su retrato más expresivo en lo últimos años— es de una fotografía tomada por el Sr. Arnold Genthe de Nueva York en 1914.

H. E.

La vida frente a las vidas - 1925

Cuarto artículo de la serie "¿Guerra o paz?
en la revista Forum – 1925 Núm 74

Los artículos anteriores de esta serie han argumentado que el impulso fundamental de la guerra es el acaparamiento de tierras (Henry Pratt Fairchild en el Foro de septiembre); que la guerra es un estado tan normal como la paz (Frederick Adams Woods, octubre); que hay pocas probabilidades de que la agricultura pueda mejorarse lo suficiente como para mantener a raya el aumento de la población (Edward Murray East, noviembre). Estas opiniones se derivan de la aceptación de las doctrinas de Malthus. En el presente artículo, el más eminente de los neomaltusianos desarrolla los argumentos a favor del control científico de la población. En futuros artículos se sugerirán diversos paliativos para detener el mal día previsto por Malthus, y se atacará el propio punto de vista maltusiano. El propósito de la serie, como ya se ha dicho, no es avanzar en una solución única de este problema contemporáneo, el más acuciante, sino llegar a su núcleo a través de un simposio de opiniones.

No cabe duda de que últimamente se ha producido un cambio en la mentalidad de las personas cultas con respecto a la cuestión de la población. Tal vez habría que decir, más bien, gente *pensante*, porque hay mucha gente que se cuenta con educación y que, sin embargo, parece no pensar nunca por sí misma, aunque ese debería ser uno de los principales fines de la educación. Si hubiera más gente entre nosotros que pensara, no habría ninguna cuestión de población de la que preocuparse. Pero siempre hay una masa de irreflexivos que siguen reglas formuladas hace miles de años, sin detenerse a considerar si esas reglas se aplican a las circunstancias actuales. "Creced y multiplicaos": eso es lo que, en este asunto, oyen que ordena la voz de Dios; no piensan que, según la historia, se dirigía a un mundo habitado por ocho personas, y que en el intervalo la Voz de Dios hace tiempo que dejó de oírse en ese sentido.

La larga demora en comprender esta fatídica modificación del antiguo mandato divino se ha debido, si se puede decir sin ofender, en parte, aunque no totalmente, a América. Cuando la carabela de Colón, o, si lo preferimos, el *Mayflower,* —los buques se utilizan aquí sólo

simbólicamente—, llegó a América, los aventureros encontraron lo que consideraron, sin razón, como un "Nuevo Mundo", encontrándose ellos mismos en la misma posición que Noé al salir de su Arca, libres para explotar una tierra virgen que no había sido tocada más que por paganos insignificantes, que, sean lo que sean, no eran obviamente hijos de Jehová. El descubrimiento de este Nuevo Mundo fue un inmenso estímulo para todos aquellos que deseaban persuadirse a sí mismos, o en todo caso a los demás, de que el antiguo mandamiento, "Creced y multiplicaos", seguía siendo válido, ya que, al parecer, un flujo interminable de población podría verterse en América.

De hecho, el antiguo mandato, aparentemente, era inofensivo hasta hace un siglo. Porque aunque el crecimiento humano parecía proceder tranquilamente y sin protestas ni obstáculos, en realidad tenía lugar a un ritmo excesivamente lento, casi imperceptible. Desde el período en que se originó —que algunos situarían en medio millón de años y otros, como sabemos, en una fecha considerablemente más reciente— hasta el final del siglo XVIII de la era cristiana, toda la raza humana había alcanzado, aproximadamente, sólo unos 850 millones; es decir, que durante la mayor parte de este vasto período de tiempo la población fue prácticamente estacionaria. Un cálculo muy sencillo muestra que, si empezamos con una sola pareja y la duplicamos cada cien años, en unos pocos miles de años alcanzamos una población enorme. Pero en los cien años siguientes, —un mero espacio de tiempo en la historia del mundo—, el número de seres humanos se duplicó con creces y alcanzó más de 1700 millones. ¡Y lo curioso es que hemos considerado esta repentina y casi milagrosa expansión como algo normal y nos ha horrorizado la idea de que cese!

La expansión no fue milagrosa, aunque es probable que en épocas futuras, cuando los hombres miren hacia atrás, el siglo XIX les parezca que ocupa una posición única en la historia del mundo. Pero fue necesario buscar cuidadosamente bajo la superficie para encontrar sus causas. Durante los últimos cien años, y todavía hoy, varios investigadores se han dedicado a esta tarea, especialmente en Inglaterra, donde la expansión fue especialmente marcada y más conspicua debido a la posición insular de Gran Bretaña. Empiezan a surgir ciertos resultados, aunque no se puede decir todavía que estén claros para todos, y algunos de ellos son incluso violentamente discutidos.

Sin duda se espera que el nombre de Malthus aparezca aquí, y es, de hecho, aquí donde entra propiamente el *Ensayo sobre la población*. Ese famoso libro apareció, a finales del siglo XVIII, justo al comienzo de esta expansión de la actividad procreadora, ya que en cada crisis del mundo suele haber un gran pionero intelectual, que se adelanta a sus compañeros y que es capaz de captar la situación. Pero, al adelantarse a sus compañeros que aún no han captado la situación, generalmente se le hace pagar el precio de su superioridad. Eso le ocurrió a Malthus, e incluso hoy en día apenas puede decirse que haya un reconocimiento universal de su lugar en la historia del pensamiento humano. Nació en la época inspirada por el genio arrollador de Rousseau, y su lúcido y detallado cuadro científico de las realidades de la vida horrorizó a los idealistas y románticos, que no vieron que Malthus estaba realmente movido por el mismo espíritu humano y humanitario y que, de hecho, él mismo había salido de la escuela de Rousseau. Sabemos con qué violencia se resintieron Shelley y Godwin contra Malthus, e incluso entre los economistas, hasta el día de hoy, ha habido quienes han tratado de depreciar las conclusiones de Malthus señalando que en ciertos puntos no eran del todo exactas, y que en otros era posible hacer esfuerzos para modificarlas. Se puede admitir que estas calificaciones son correctas.

Sin embargo, el punto central sigue siendo que fue Malthus quien dejó convincentemente claro a los críticos más sólidos, mediante un cuidadoso estudio de todo el campo disponible, que el hombre tiende a reproducirse más rápidamente de lo que puede reproducirse el alimento necesario para mantenerlo vivo, y que, al tender así a superar los medios de subsistencia, el hombre está inevitablemente expuesto a morir de hambre y de muerte por la naturaleza. Esta fue una conclusión de inmensa importancia para el pensamiento y el bienestar humanos. No era, como imaginaban algunos optimistas del movimiento romántico, una acusación contra la beneficencia de la Naturaleza. Era simplemente la advertencia de que si queremos ser los hijos predilectos de la Naturaleza debemos vivir de acuerdo con sus leyes. No debe sorprendernos que, en el aspecto teórico, esta fructífera doctrina haya inspirado a Darwin a elaborar la más grande concepción biológica de los tiempos; y que, en el aspecto práctico, haya dado origen a un movimiento, preñado de promesas para el bienestar humano, que ha sido expuesto este año con elocuente entusiasmo por los delegados de dieciséis países de todo el mundo que acudieron a una Conferencia

Internacional en Nueva York, presidida por el Dr. Drysdale, principal representante del movimiento iniciado por Malthus en su transformación práctica moderna.

Tal como Malthus veía el problema de la población, era ciertamente un problema natural. No vio ninguna señal de que el hombre se diera cuenta de que el crecimiento natural de la población debía ser frenado por el esfuerzo humano antes de que se pudiera hacer algún progreso. No consideraba que la restricción moral, la única forma humana de control que reconocía, hubiera desempeñado un papel importante en el pasado. Los principales controles que veía, en forma de hambruna y otros males, eran controles automáticos e inevitables infligidos por la naturaleza por la transgresión de sus leyes; y cuando propuso una restricción humana ampliada y deliberada como método más beneficioso para imponer esos controles, probablemente le pareció que, en esta aplicación de la voluntad del hombre para escapar de los crueles castigos infligidos por la naturaleza por la transgresión de sus leyes, estaba pasando una nueva página en la historia humana.

Era una conclusión natural. Pero en el intervalo de más de un siglo que ha transcurrido desde entonces, se han acumulado grandes cantidades de datos detallados sobre las costumbres y hábitos de los pueblos aún no civilizados del mundo. Ha surgido toda la ciencia de la antropología, la sociología y el folklore, si podemos dar a esos estudios el nombre de ciencia. Así sucede que ayer mismo, y de nuevo en Inglaterra, se ha dado otro gran paso en la comprensión del trascendental nexo que Malthus puso por primera vez claramente ante el mundo. En su elaborada obra *The Population Problem: A Study in Human Evolution,*, publicada en 1922, el profesor Carr-Saunders ha reunido por primera vez las pruebas que demuestran de manera convincente que el propio hombre, probablemente desde casi el principio, ha estado trabajando constantemente, ya sea consciente o inconscientemente, o mediante subterfugios que a veces se han engañado a sí mismos, para frenar sus propios poderes reproductivos indebidos, aunque a veces haya tenido un éxito imperfecto. En otras palabras, la Naturaleza no es sólo despiadada; también es misericordiosa; siempre busca aliviar el inevitable tormento de la vida. Hay rosas en sus coronas de espinas. A menudo, incluso sin saberlo, el hombre se ha adaptado a las leyes de la Naturaleza y ha tratado de mantenerse dentro de los límites que ella había establecido para la consecución del

bienestar. Ya sea mediante el retraso del matrimonio, o mediante la frecuente prohibición ritual de las relaciones sexuales durante largos períodos, o mediante la lactancia prolongada, o mediante el aborto, o el infanticidio, o mediante varios o todos estos métodos juntos, todos los pueblos que no han sido tocados por la civilización moderna han estado controlando voluntariamente el crecimiento de la población.

A menudo ha parecido no haber un objetivo consciente en la búsqueda de este fin, como si se ajustara a la selección natural, pero difícilmente puede haber dejado de ser semiconsciente e incluso plenamente consciente. Al exponer el largo curso de esta evolución, Carr-Saunders ha mostrado cómo el hombre ha estado preparando desde el principio el camino, a través de métodos primitivos más crudos, para la adopción final de los métodos deliberados, precisos y humanos de control de la natalidad concebidos en condiciones civilizadas. Con este memorable logro, Carr-Saunders ha redondeado y completado la presentación maltusiana del problema de la población.

Malthus y Carr-Saunders han demostrado cómo a lo largo de la historia de la humanidad, hasta el final del siglo XVIII, el equilibrio de la población se mantuvo en general, —con lo que a veces sufrieron las asperezas de los métodos adoptados—, y los habitantes humanos de la tierra se mantuvieron en un número prácticamente estacionario. Pero se produjeron dos movimientos revolucionarios, el movimiento industrial y el movimiento humanitario, ambos trabajando con los métodos recién descubiertos de la ciencia. Siguen trabajando con un vigor cada vez mayor. Operan en dos líneas diferentes. Por un lado, tienden a abolir todos los métodos de control del crecimiento de la población, como el infanticidio, que llamamos "inhumanos" (¡aunque es la raza humana la única que los practica!) y, por otro lado, mediante vastos y cada vez más amplios métodos de higiene pública y personal, tienden a eliminar la enfermedad, a disminuir sus efectos fatales, a reducir la mortalidad y a prolongar la vida. De modo que estos dos movimientos principales que marcan la civilización moderna, —el humanitarismo y la ciencia aplicada—, actúan ambos (salvo cuando nos asalta la fiebre de la guerra, enfermedad contra la que aún no somos inmunes) para el rápido aumento de la población. Incluso los países que comúnmente consideramos atrasados en relación con estos movimientos están sintiendo ahora su influencia. Así, en Italia, la Junta Suprema de Sanidad, no hace

muchos meses (julio de 1925), declaró en su informe al Ministerio que, entre las enfermedades infecciosas, sólo el paludismo mostraba un aumento en el número de casos, aunque no de muertes, y que mientras la tasa de mortalidad había descendido a 16,5 por 1000 habitantes —la más baja jamás registrada en Italia—, la tasa de natalidad llegaba a 30 por 1000. Si adoptamos una visión miope, estos dos resultados de nuestro moderno ardor en la causa del humanitarismo y la ciencia aplicada parecen totalmente satisfactorios.

Durante el siglo XIX, la mayoría de la gente parece haber adoptado la visión corta. Se vieron arrastrados por el gran movimiento de expansión humana que marcó ese siglo y no tuvieron la menor idea de adónde los llevaba. Hace dos años, un distinguido hombre de ciencia, el profesor Edward M. East, de Harvard, cuya formación en química, biología, genética y sociología le capacita especialmente para tratar este problema, publicó su gran obra, *Mankind at the Crossroads*, que continúa la elucidación del problema que Malthus y Carr-Saunders habían presentado con tanta claridad.

Esos dos investigadores eran ingleses. El profesor East es estadounidense, y eso, si lo consideramos, es un hecho significativo. He señalado al principio que el descubrimiento de América ha tenido una desafortunada influencia en la comprensión del problema de la población, ya que ha servido para fomentar la falacia de que existe un espacio ilimitado en la superficie del mundo para la expansión de la especie humana. Esa falacia ya no tiene ningún aliciente. Estados Unidos, la nación más importante y representativa de América, la ha aplastado con decisión. Casi en el mismo momento asistimos tanto a la acción de los Estados Unidos de limitar la inmigración como al libro del profesor East que, en efecto, aunque no sea intencionadamente, explica al mundo la doctrina que subyace a la política de inmigración del Gobierno de los Estados Unidos, su justificación y todo lo que implica.

La tesis principal del libro de East no es novedosa. Si lo fuera, sería poco probable que fuera cierta. Ha sido vista y expuesta por Darwin y otros. Pero hasta hoy no ha sido posible verla con claridad y en detalle, y antes de hoy no había surgido nadie, con una comprensión completa de los factores esenciales implicados, para barrer las falacias que a veces habían ocultado esos factores esenciales a la vista. Ha quedado definitivamente demostrado, no sólo que la especie humana no puede seguir multiplicándose indefinidamente al ritmo actual, sino que nos encontramos ahora en el punto

en que, si no se quiere inaugurar un período de incalculable sufrimiento, es imperativo comenzar a detener la marea de la procreación. La clave de la situación, en opinión de East, se encuentra en el control de la reproducción, construido firme y deliberadamente sobre la base de un pleno sentido de la responsabilidad hacia el individuo, la familia, la comunidad y la raza. En la situación a la que hemos llegado ahora no tenemos esperanza, "a menos que la paternidad voluntaria sea enseñada a todas las clases de personas por los gobiernos de las diversas naciones blancas como una seria medida de salud pública trascendental".

Ahí es donde la demostración del profesor East de la situación actual coincide con la nueva política de los Estados Unidos. Esa política implica que América ya no es una vasta extensión de país virgen en la que las naciones del mundo pueden verter sus números superfluos para propagarse al azar e indiscriminadamente. Esa política, de hecho, impone cortésmente a otras naciones el deber de controlar la natalidad, y sería desacreditado atribuir al pueblo de los Estados Unidos cualquier deseo de imponer a otras naciones una regla que no está dispuesto a practicar. Además, esa política reconoce por fin la gran verdad de que lo que ahora se necesita para la raza humana ya no es cantidad sino calidad.

Así llegamos a la eugenesia, un estudio en el que todas las razas de seres vivos se han preocupado inconscientemente desde el principio, aunque sólo en las formas más altas de la civilización humana se convierte en una preocupación consciente. Es cierto que la palabra "eugenesia", junto con los supuestos objetivos de sus partidarios, ha sido a menudo objeto de bromas baratas. De hecho, no pocas veces se ha dado pie a la diversión, tanto por parte de los maniáticos como por parte de la legislación bien intencionada de los maniáticos. Es tan absurdo suponer que se puede crear una nueva raza mediante la legislación como que se puede establecer una nueva moralidad. El profesor East señala que la palabra "eugenesia" ha sido tan utilizada por los autocomplacientes y los chismosos que duda en utilizarla. Pero no hay ocasión de permitir que los cerebros débiles gobiernen en este asunto; la palabra es una palabra buena y sólida, y fue la palabra finalmente elegida por Galton, a quien debemos la fundación moderna de este estudio supremamente importante. La figura de Galton, en efecto, se agranda con el paso de los años. No sólo fue un hombre de ciencia muy original y versátil, sino también encantadoramente humano, con un sentido común humorístico

que lo preservó de cualquiera de las modas que se han asociado a algunos ojos con la "eugenesia". Todos sus pronunciamientos generales sobre el asunto, al margen de los estudios científicos, están reunidos en un pequeño volumen, escrito en un lenguaje sencillo, y leerlo es darse cuenta de lo lejos que estaba el principal exponente de la eugenesia de esas nociones tontas que han llenado las mentes de los oponentes de la eugenesia.

Los detalles de los métodos por los que la raza humana puede ser purificada y vigorizada Galton siempre los dejó libres y abiertos; se dio cuenta de que en el estado actual de nuestros conocimientos no pueden ser determinados de antemano. Es la educación lo que, en primer lugar, necesitamos, una educación en el conocimiento existente y una determinación para ayudar al crecimiento posterior del conocimiento, junto con la educación en la responsabilidad personal y social. La sociedad inglesa para la promoción de la eugenesia, fundada bajo la inspiración de Galton, se llama The Eugenics Education Society. Hasta que la manía de legislar no se haya agotado y pasado, es dudoso que se pueda realizar un verdadero progreso eugenésico, ya que éste sólo puede funcionar a través de la elección libre y deliberada del individuo. Es cierto que la tarea eugenésica más urgente parece ser la eliminación de los linajes que son sin duda alguna perjudiciales para la sociedad y para ellos mismos, y que los miembros de estos linajes deben ser inducidos ocasionalmente, en última instancia, a esterilizarse por la presión social. Pero se empieza a reconocer que, en las condiciones democráticas modernas, el factor realmente grave está en la clase de la población que está por encima de esa porción comparativamente pequeña que es indudablemente inadecuada para la sociedad. Una disminución entre los tipos groseramente defectuosos puede ir acompañada de un gran aumento de la producción entre la clase menos defectuosa que está por encima de ellos. Esta es la opinión del Profesor East en los Estados Unidos, y el Mayor Darwin, el distinguido presidente de la Sociedad de Educación Eugenésica, cree que tal proceso está probablemente teniendo lugar ahora en Inglaterra, y amenazando con una lenta decadencia nacional, ya que "todo el tono de una nación está permanentemente afectado por ese contagio moral e intelectual que se debe a la presencia en sus filas de personas de tipos inferiores", aunque no sean los tipos más bajos.

Es el estudio de la eugenesia, considerado como una ciencia biológica, el que podemos esperar razonablemente que arroje luz en nuestro

camino a través de las dificultades que no pueden limitarse a una sola nación.

No cabe duda de que América —cuando la manía de legislar prematuramente haya dejado de ejercer su maligna influencia— desempeñará aquí un papel conspicuo. Así como Alemania ha tomado una parte destacada en el estudio del sexo en su aspecto psicológico, y el Instituto de Ciencias Sexuales de Berlín es el primero de su clase en establecerse en el mundo, puede decirse que esta rama especial del estudio del sexo en su aspecto biológico, que llamamos eugenesia, se plante en América. Fue Noyes, un estadounidense cuyo nombre no es probable que se olvide, quien lanzó la primera sugerencia moderna de "Stirpicultura" en forma práctica. Medio siglo más tarde fue en Estados Unidos, en Cold Spring Harbor, y en estrecha relación con la estación para la Evolución Experimental, donde se erigió la Oficina de Registro de Eugenesia, el primer edificio dedicado exclusivamente al estudio de la evolución humana o biología de las razas, ahora bajo la dirección del Dr. Charles B. Davenport, que tanto trabajo fructífero ha producido.

Los movimientos sociales en los que se encarnan los impulsos de las regeneraciones raciales han de estar necesariamente al margen de los estudios puramente científicos de la biología, aunque no pueden dejar de inspirarse y orientarse en ellos. La elección sexual, el apareamiento sexual, la producción de la descendencia, deben seguir siendo asuntos personales. Pertenecen a una esfera en la que el individuo es supremo. En este campo, como sabemos, se está produciendo un cambio que, aunque no se ha originado, ha sido acelerado por la Gran Guerra, y puede observarse tanto en Europa como en América. Lo que hace falta es que este movimiento siga las líneas que hacen, no al deterioro, sino al verdadero progreso social y racial. Hasta ahora se ha caracterizado especialmente por la consideración de los reclamos de aquellos cuyas uniones sexuales han estado fuera de los rígidos límites de la monogamia convencional, y por la descendencia de tales uniones, y al mismo tiempo ha estado en la dirección de permitir una mayor facilidad de divorcio.

Pero también parece exigirse un movimiento definitivamente constructivo. Por un lado, la disminución de la prostitución —si es que realmente estamos asistiendo a ella— y, por otro lado, la nueva exigencia de control y deliberación en la producción de la descendencia en el matrimonio exigen una forma social correspondientemente nueva de unión sexual

reconocida. Aquí, de nuevo, encontramos a América tomando una parte pionera. Las uniones para el compañerismo sexual y social, no para la procreación de hijos, son, lo sabemos, muy frecuentes. Pero saber y, al mismo tiempo, fingir que no se sabe, no puede considerarse una perspectiva social digna. Enfrentarse a las nuevas formas sociales y reconocerlas, dándoles así su debido peso de responsabilidad, es el único camino de progreso. Por ello, no podemos dejar de aclamar el honroso papel que ha desempeñado en los últimos años la revista americana *Journal of Social Hygiene* al plantear repetidamente la necesidad de reconocer el lugar que ocupa en la vida moderna la forma de matrimonio llamada "de compañía". A diferencia del "matrimonio familiar", formado con la intención deliberada de producir descendencia y que, por lo tanto, exige una supervisión muy cuidadosa por parte de la sociedad estatal, que está íntimamente preocupada por la calidad de los nuevos miembros que ingresan en sus filas, el matrimonio de compañía existiría por el bien de aquellas parejas que aún no son capaces de asumir el cuidado de una familia, y de aquellas que, por razones de salud constitucional defectuosa u otra causa, nunca estarán justificadas para producir una familia. Tal relación concierne principalmente a los dos individuos en cuestión; se puede prescindir en estas parejas de la formación especial y de las calificaciones especiales que, como empezamos por fin a comprender, se exigen a los que se proponen ser padres. El matrimonio de compañeros puede formarse y terminarse con mucha menos preparación y mucha menos formalidad de lo que, tal como vemos ahora el asunto, puede ser deseable cuando se propone un matrimonio familiar. El reconocimiento abierto de una forma de matrimonio entre compañeros, con o sin licencia del Estado, parece ser uno de los principales pasos que tenemos ante nosotros en la reforma social saludable.

En estas pocas páginas se ha intentado mostrar cómo la cuestión de la población se plantea hoy en día al individuo y a la sociedad. Vemos que la verdadera cuestión de la población se ha convertido en la cuestión de cómo podemos sustituir ahora el objetivo de la cantidad por el de la calidad. Cuando comprendemos ese problema en todas sus ramas, vemos que está íntimamente ligado a nuestra vida personal. Y cuando reconozcamos cómo se presenta el problema hoy en día, nos daremos cuenta de que, desde el punto de vista humano más amplio, es también el problema más vital del que podemos ocuparnos.

Las obras de Havelock Ellis

Estudios de Psicología Sexual — Volumen I —1910

PREFACIO GENERAL
PREFACIO A LA TERCERA EDICIÓN
PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN
LA EVOLUCIÓN DE LA MODESTIA
I

La definición de modestia—Significado de la modestia— Dificultades en el camino de su análisis— Diferentes fenómenos de la modestia entre diferentes pueblos y en diferentes edades.

II

Modestia una aglomeración de miedos—Niños en relación con la modestia—La modestia en los animales—La actitud de la Venus mediceana—El factor sexual de la modestia basado en la periodicidad sexual y en los fenómenos primitivos de cortejo—La necesidad de reclusión en el coito sexual primitivo—La significado de la coquetería—El encanto sexual de la modestia—La modestia como expresión del impulso erótico femenino—El miedo a causar asco como factor de modestia—La modestia de los salvajes con respecto a comer en presencia de otros—La región sacro-púbica como un foco de repugnancia—La idea de la impureza ceremonial —La costumbre de velar la cara—Adornos y Ropa—La modestia se concentra en la vestimenta—El factor económico en la modestia—La contribución de la civilización a la modestia—La elaboración del ritual social.

III

El sonrojo, sanción de la modestia—los fenómenos del sonrojo—las influencias que modifican la aptitud para sonrojarse—la oscuridad—el ocultamiento de la cara, etc.

IV

Resumen de los factores de la modestia—el futuro de la modestia—la modestia, un elemento esencial del amor.

EL FENÓMENO DE LA PERIODICIDAD SEXUAL

I

Los diversos ritmos fisiológicos y psicológicos—Menstruación—Supuesta influencia de la luna—Supresión frecuente de la menstruación entre las razas primitivas— Mittelschmerz—Posible tendencia a un futuro ciclo intermenstrual—Menstruación entre los animales—Menstruación de los monos y los simios—Que es la menstruación— Su causa principal aún oscura—Relación de la menstruación con la ovulación—La ausencia ocasional de la menstruación en la salud— La relación de la menstruación con el "celo"—La prohibición de las relaciones sexuales durante la menstruación—El predominio de la excitación sexual en y alrededor del período menstrual—Su ausencia durante el período frecuente aparente únicamente.

II

La cuestión de un ciclo sexual mensual en hombres—Las primeras sugerencias de un ciclo fisiológico general en hombres—Periodicidad en la enfermedad—Locura, enfermedad cardíaca, etc. —El supuesto ciclo de veintitrés días—La periodicidad fisiológica de las emisiones seminales durante el sueño—Observaciones originales—Ritmos quincenales y semanales.

III

El ritmo sexual anual—En los animales, en el hombre, la tendencia del impulso sexual a aumentar en primavera y otoño—La prevalencia de los festivales eróticos estacionales—La fiesta de los tontos—Las hogueras de Pascua y de verano—Las variaciones estacionales en la tasa de natalidad—Las causas de esas variaciones—La curva típica de la tasa de concepción para Europa—La periodicidad estacional de las emisiones seminales durante el sueño—Observaciones originales—Primavera y el otoño, los principales períodos de excitación sexual involuntaria—La periodicidad estacional de las violaciones—Los brotes entre prisioneros—Las curvas estacionales de locura y suicidio— El crecimiento de los niños según la estación—La curva anual del consumo de pan en las cárceles—Periodicidad estacional de la escarlatina—Las causas subyacentes de estos fenómenos estacionales.

AUTO EROTISMO: UN ESTUDIO DE LAS MANIFESTACIONES ESPONTÁNEAS DEL IMPULSO SEXUAL

I

Definición de autoerotismo—la masturbación solo cubre una pequeña porción del campo autoerótico—La importancia de este estudio, especialmente hoy en día—Fenómenos autoeróticos en animales—Entre razas salvajes y bárbaras—El rin-no-tama japonés y otros instrumentos especiales para obtener gratificación autoerótica—Abuso de los implementos ordinarios y objetos de la vida cotidiana—La frecuencia de las horquillas en la vejiga—La influencia del ejercicio de la equitación y el viaje en ferrocarril—La máquina de coser y la bicicleta. Excitación sexual pasiva espontánea—Delectatio Morosa—Soñar despierto— Pollutio—Excitación sexual durante el sueño—Sueños eróticos—La analogía de la enuresis nocturna—Diferencias en los sueños eróticos de hombres y mujeres—Los fenómenos autoeróticos del sueño en el histérico— Su carácter frecuentemente doloroso.

II

La histeria y la cuestión de su relación con las emociones sexuales—Las primeras teorías griegas de su naturaleza y causalidad—El surgimiento gradual de los puntos de vista modernos—Charcot—La revuelta contra las conclusiones demasiado absolutas de Charcot—Falacias involucradas — La actitud de Charcot el resultado de su temperamento personal—Breuer y Freud—Sus puntos de vista complementan y completan Charcot—Al mismo tiempo proporcionan una justificación para la doctrina anterior de la histeria—Pero no deben considerarse como finales—La condición difusa de los histeroides en personas normales—La base fisiológica de la histeria—La verdadera histeria patológica está vinculada a estados casi normales, especialmente al hambre sexual.

III

La prevalencia de la masturbación—Su aparición en la infancia y la niñez, ¿es más frecuente en hombres o mujeres? —Después de la adolescencia, aparentemente más frecuente en las mujeres—Razones para la distribución sexual de la masturbación—Los supuestos males de la masturbación—En este punto: los síntomas y los resultados de la masturbación—Su supuesta influencia en causar trastornos oculares—Su relación con la locura y los trastornos nerviosos—Los efectos malignos de la masturbación generalmente ocurren sobre la base de un sistema nervioso congénito y mórbido—La neurastenia es probablemente el acompañamiento más común

de la masturbación excesiva—La masturbación precoz tiende a producir aversión al coito—Resultados psíquicos de la masturbación habitual—Masturbación en hombres geniales—Masturbación como sedante nervioso—Casos típicos. La actitud griega hacia la masturbación—Actitud de los teólogos católicos—La actitud mahometana—Actitud científica moderna—¿En qué sentido es normal la masturbación? —La inmensa parte de la vida interpretada por fenómenos autoeróticos transmutados.

APÉNDICE A

La influencia de la menstruación en la posición de la mujer

APÉNDICE B

Periodicidad sexual en el hombre.

APÉNDICE C

El factor autoerótico en la religión.

AUTORES

Estudios de Psicología Sexual — Volumen II —1922

PREFACIO A LA TERCERA EDICIÓN

PREFACIO A LA PRIMERA EDICIÓN

INVERSIÓN SEXUAL

INTRODUCCIÓN

La homosexualidad entre los animales—Entre las razas humanas inferiores—Los albaneses—Los griegos—Los esquimales—Las tribus del noroeste de los Estados Unidos—La homosexualidad entre los soldados en Europa—La indiferencia manifestada con frecuencia por las clases bajas europeas—La inversión sexual en Roma—La homosexualidad en las cárceles— Entre hombres de intelecto excepcional y líderes morales—Muret— Miguel Ángel— Winkelmann—La homosexualidad en la historia inglesa—Walt Whitman—Verlaine—La teoría climática de la homosexualidad de Burton—El factor racial—La prevalencia de la homosexualidad en la actualidad.

EL ESTUDIO DE LA INVERSIÓN SEXUAL

Westphal — Hössli — Casper — Ulrichs — Krafft-Ebing — Moll — Féré — Kiernan — Lydston — Raffalovich — Edward Carpenter — Hirschfeld.

INVERSIÓN SEXUAL EN HOMBRES

Estado relativamente indiferenciado del impulso sexual en los primeros años de vida—La visión freudiana—La homosexualidad en las escuelas—La cuestión de la homosexualidad adquirida—La inversión latente—La inversión retardada—La bisexualidad—La cuestión de la veracidad del invertido—Las historias.

INVERSIÓN SEXUAL EN MUJERES

Prevalencia de la inversión sexual entre mujeres — Entre mujeres con habilidades — Entre las razas inferiores — Homosexualidad temporal en las escuelas, etc. — Historias — Características físicas y psíquicas de las mujeres invertidas — El desarrollo moderno de la homosexualidad entre las mujeres.

LA NATURALEZA DE LA INVERSIÓN SEXUAL

Análisis de historias—Raza—Herencia—Salud general—Primera aparición del impulso homosexual—Precocidad sexual e hiperestesia—Sugerencia y otras causas emocionantes de inversión—Masturbación—Actitud hacia las mujeres—Sueños eróticos—Métodos de relación sexual—Atracción pseudo-sexual—Anormalidades sexuales físicas—Aptitudes artísticas y otras— Actitud moral del invertido.

LA TEORÍA DE LA INVERSIÓN SEXUAL

¿Qué es la inversión sexual?—Causas de puntos de vista divergentes—La teoría de la sugestión inviable—Importancia del elemento congénito en la inversión—La teoría freudiana— Hermafroditismo embrionario como clave para la inversión—La inversión como una variación o "deporte"—Comparación con la ceguera al color, la audición del color y anormalidades similares— ¿Qué es una anormalidad?—No necesariamente una enfermedad— Relación de la inversión a la degeneración—Causas emocionantes de la inversión—No opera en ausencia de predisposición.

CONCLUSIONES

La prevención de la homosexualidad—La influencia de la escuela—Coeducación—Tratamiento de la inversión sexual — Castración —Hipnotismo —Terapia asociativa— Psicoanálisis— Higiene mental y física—Matrimonio—Los hijos de los invertidos— La actitud de la sociedad—El horror suscitado por la homosexualidad —Justiniano—El Código Napoleón—El estado de derecho en Europa hoy —Alemania—Inglaterra—¿Cuál debería ser nuestra actitud hacia la homosexualidad?

Estudios de Psicología Sexual — Volumen III —1913

AMOR Y DOLOR

I

La clave principal de la relación entre el amor y el dolor que se encuentra en el cortejo animal—El cortejo es una fuente de combatividad y crueldad—El juego humano a la luz del cortejo animal—La frecuencia de los crímenes contra la persona en la adolescencia—El matrimonio por captura y su bases psicológicas— El placer del hombre al ejercer fuerza y el placer de la mujer al experimentarla—Semejanza del amor al dolor incluso en la expresión externa—La mordedura de amor—En qué sentido el dolor puede ser placentero—La contradicción natural en la actitud emocional de las mujeres hacia los hombres—Insensibilidad relativa al dolor de la esfera sexual orgánica en las mujeres—El significado del uso del ampallang y dispositivos similares en el coito—La sumisión sexual de las mujeres a los hombres en parte explicable como la condición necesaria para el placer sexual.

II

La definición de sadismo—De Sade—Masoquismo hasta cierto punto normal—Sacher-Masoch—Ninguna línea real de demarcación entre el sadismo y el masoquismo—Algolagnia incluye ambos grupos de manifestaciones—La mordedura de amor como un puente desde los fenómenos normales a la algolagnia—La fascinación de la sangre— Las perversiones más extremas están relacionadas con fenómenos normales.

III

La flagelación como un ejemplo típico de algolagnia—Causas de conexión entre la emoción sexual y los azotes—Causas físicas— Causas psíquicas probablemente más importantes—Las diversas asociaciones emocionales de los azotes.

IV

El impulso de estrangular el objeto del deseo sexual—El deseo de ser estrangulado—Las alteraciones respiratorias el elemento esencial en este grupo de fenómenos—El papel desempeñado por la excitación respiratoria en el proceso de cortejo—El balanceo y la suspensión— La atracción ejercida por la idea de estar esposado y encadenado.

V

Dolor, y no crueldad, el elemento esencial en el sadismo y el

masoquismo—Dolor sentido como placer—¿El sádico se identifica con los sentimientos de su víctima?—El sádico a menudo es un masoquista disfrazado—El espectáculo del dolor o la lucha como estimulante sexual.

VI

¿Por qué el dolor es un estimulante sexual? —Es el método más eficaz para despertar emociones—La ira y el miedo son las emociones más poderosas—Su importancia biológica en el cortejo—Sus efectos generales y especiales en la estimulación del organismo—El duelo como estimulante sexual—El mecanismo de la fatiga hace que el dolor sea placentero.

VII

Resumen de los resultados alcanzados—La alegría de la expansión emocional—La satisfacción del ansia de poder—La influencia de las condiciones neurostáticas y neuropáticas—El problema del dolor en el amor constituye en gran medida un caso especial de simbolismo erótico.

EL IMPULSO SEXUAL EN LAS MUJERES

I

La visión primitiva de la mujer—Como elemento sobrenatural en la vida—Como la encarnación peculiar del instinto sexual—La tendencia moderna a subestimar el impulso sexual en las mujeres—Esta tendencia se limita a los tiempos recientes—La anestesia sexual—Su prevalencia—Las dificultades para investigar el tema—Algunos intentos de investigarlo—La anestesia sexual debe considerarse anormal—La tendencia a las manifestaciones espontáneas del impulso sexual en niñas jóvenes en la pubertad.

II

Caracteres especiales del impulso sexual en las mujeres—La parte más pasiva que desempeñan las mujeres en el cortejo—Esta pasividad solo es aparente—El mecanismo físico del proceso sexual en las mujeres es más complejo—El desarrollo más lento del orgasmo en las mujeres—El impulso sexual en las mujeres más frecuentemente necesita despertarse activamente—El clímax de la energía sexual cae más tarde en la vida de las mujeres que en los hombres—El ardor sexual en las mujeres aumenta después del establecimiento de relaciones sexuales—Las mujeres soportan los excesos sexuales mejor que los hombres—La esfera sexual es más grande y más difusa en las mujeres—El impulso sexual en las mujeres muestra una

mayor tendencia a la periodicidad y un rango de variación más amplio.

III

Resumen de conclusiones.

APÉNDICE A

EL INSTINTO SEXUAL EN LOS SALVAJES

APÉNDICE B

Las amistades escolares de las niñas

AUTORES

Estudios de Psicología Sexual — Volumen IV —1925

PREFACIO

SELECCIÓN SEXUAL EN EL HOMBRE.

Los estímulos sensoriales externos que afectan la selección en el hombre—Los cuatro sentidos involucrados.

TACTO

I

El carácter primitivo de la piel—Sus cualidades—El tacto con la fuente más temprana de placer sensorial—Las características del tacto—Como el alfa y omega del afecto—Los órganos sexuales, una adaptación especial del tacto—La atracción sexual originada por el tacto—La hiperestesia sexual a tacto—Las asociaciones sexuales del acné.

II

Cosquilleo—Su origen y significado—La psicología del cosquilleo— La risa—La risa como una especie de detumescencia—Las relaciones sexuales de la picazón—El placer del cosquilleo—Su disminución con la edad y la actividad sexual.

III

Los centros secundarios de la piel sexual — Contactos orificiales — Cunnilingus y fellatio — El beso — Los pezones — La simpatía de los senos con los centros sexuales primarios — Esta conexión operativa tanto a través de los nervios como a través de la sangre — La influencia de lactancia en los centros Sexuales —La succión y la emoción sexual — El significado de la asociación entre la succión y la emoción sexual — Esta asociación como causa de perversidad sexual.

IV

El baño—Antagonismo del cristianismo primitivo con el culto a la piel—Su culto a la inmundicia personal—Las razones que justificaron esta actitud—La tendencia mundial a la asociación entre la limpieza extrema y la licencia sexual—La inmoralidad asociada con los baños públicos en Europa llegada a los tiempos modernos.

V

Resumen—Importancia fundamental del tacto—La piel, madre de todos los demás sentidos.

OLFATO

I

El primitivismo del olfato—El asiento anatómico de los centros olfativos—El predominio del olfato entre los mamíferos inferiores—Su importancia disminuida en el hombre—La atención prestada a los olores por los salvajes.

II

Aumento del estudio del olfato—Cloquet, Zwaardemaker—Teoría del olfato—Clasificación de los olores—Características especiales de la sensación olfativa en el hombre—Olor como sentido de la imaginación—Olores como estimulantes nerviosos—Efectos vasomotores y musculares—Sustancias olfativas como drogas

III

Los olores corporales específicos de varios pueblos—El negro, etc.— El europeo—La capacidad de distinguir a los individuos por el olor—El olor de la santidad—El olor de la muerte—Los olores de diferentes partes del cuerpo, la aparición de olores específicos en la pubertad—Los olores de la excitación sexual—Los olores de la menstruación—Los olores corporales como carácter sexual secundario—La costumbre del saludo por el olor—El beso—La selección sexual por el olor—La supuesta asociación entre el tamaño de la nariz y el vigor sexual—La probablemente íntima relación entre las esferas olfativa y genital—Influencias reflejas de la nariz— Influencias reflejas de la esfera genital—Alucinaciones olfativas en la demencia relacionadas con los estados sexuales—El tipo olfativo—El sentido del olfato en los estados neurasténico y aliado—En ciertos poetas y novelistas—Fetichismo olfativo—El papel desempeñado por el olfato en la atracción

sexual normal—En el Este, etc.—En la Europa moderna—El olor de la axila y sus variaciones—Como estimulante sexual y general—Los olores corporales en la civilización tienden a causar antipatía sexual a menos que ya exista algún grado de tumescencia—La cuestión de si los hombres o las mujeres son más propensos a sentir influencias olfativas—Las mujeres suelen estar más atentas a los olores—El interés especial en olores oentidos por invertidos Sexuales.

IV

La influencia de los perfumes—Su relación aborigen con los olores sexuales del cuerpo—Esto es cierto incluso de la fragancia de las flores—La fabricación sintética de los perfumes—Los efectos sexuales de los perfumes—Perfumes quizás originalmente usados para realzar los olores corporales — La significación especial del olor a almizcle—Su amplia difusión natural en plantas y animales y hombre —Almizcle un estimulante poderoso—Su uso generalizado como perfume—Peau d'Espagne—El olor a cuero y sus efectos sexuales ocasionales—La influencia sexual de los olores de las flores—La identidad de muchos olores de plantas con ciertos olores corporales normales y anormales—El olor del semen a este respecto.

V

Los efectos malignos de la estimulación olfativa excesiva—Los síntomas del vanillismo—Los resultados peligrosos ocasionales de los olores de las flores—Los efectos de las flores en la voz.

VI

El lugar del olfato en las selecciones sexuales humanas—Ha dado lugar al predominio de la visión en gran medida porque en el hombre civilizado no actúa a distancia—Todavía juega un papel contribuyendo a las simpatías o las antipatías del contacto íntimo.

OÍDO

I

La base fisiológica del ritmo—El ritmo como estímulo fisiológico— La relación íntima del ritmo con el movimiento—La influencia fisiológica de la música en la acción muscular, la circulación, la respiración, etc.—El lugar de la música en la selección sexual entre los animales inferiores—Su comparativamente pequeño lugar en el cortejo entre los mamíferos—La laringe y la voz en el hombre—El significado de los cambios

puberales—Creencias antiguas sobre la influencia de la música en la moral, la educación y la medicina—Sus usos terapéuticos—El significado del interés romántico en la música en la pubertad—Los hombres comparativamente no son susceptibles a la influencia sexual específica de la música—Rareza de las perversiones sexuales sobre la base del sentido de la audición—La parte de la música en el primitivo cortejo humano—Mujeres notablemente susceptibles a la influencia sexual específica de la música y la voz.

II

Resumen—¿Por qué la influencia de la música en la selección sexual humana es comparativamente pequeña?

VISTA

I

Primacía de la visión en el hombre—La belleza como un atractivo sexual—El elemento objetivo en la belleza—Ideales de la belleza femenina en varias partes del mundo—Las mujeres salvajes a veces hermosas desde el punto de vista europeo—Los salvajes a menudo admiran la belleza europea—El atractivo de la belleza para alguna extensión común incluso a los animales y al hombre.

II

La belleza hasta cierto punto consiste en una exageración de los caracteres sexuales—Los órganos sexuales— Mutilaciones, adornos y vestimentas—El atractivo sexual, el objeto original de tales dispositivos—El elemento religioso—El carácter no estético de los órganos sexuales—La importancia de los caracteres sexuales secundarios—La pelvis y las caderas—Esteatopigia— Obesidad — El andar—La mujer embarazada como un tipo de belleza medieval—Los ideales del renacimiento—Los senos—El corsé—Su objeto—Su historia—El cabello—La barba—El elemento nacional o tipo racial en la belleza—La belleza relativa de las rubias y las morenas—La admiración europea general por las rubias—Los factores individuales en la constitución de la idea de belleza—El amor por lo exótico.

III

La belleza no es el único elemento en el atractivo sexual de la visión — El movimiento — El espejo — El narcisismo — El pigmalionismo — La mixoscopia — La indiferencia de la mujer a la belleza masculina — El

significado de la admiración de la mujer por la fuerza — El espectáculo de la fuerza es una cualidad táctil que se hace visible.

IV

El supuesto encanto de la disparidad en la atracción sexual — La admiración por la alta estatura —La admiración por la pigmentación oscura — El encanto de la paridad —El apareamiento conyugal — Los resultados estadísticos de la observación en cuanto a la apariencia general —La estatura y la pigmentación de las parejas casadas —El apareamiento preferencial y Apareamiento surtido — La naturaleza de la ventaja alcanzada por la palidez en la selección sexual — El aborrecimiento del incesto y las teorías de su causa — La explicación en la realidad simple — El aborrecimiento del incesto en relación con la selección sexual — Los límites al encanto de la paridad en el apareamiento conyugal—El encanto de la disparidad en los caracteres sexuales secundarios.

V

Resumen de las conclusiones al presente alcanzables en relación con la naturaleza de la belleza y su relación con la selección sexual.

APÉNDICE A

LOS ORÍGENES DEL BESO

APÉNDICE B

HISTORIAS DEL DESARROLLO SEXUAL

AUTORES

Estudios de Psicología Sexual — Volumen V —1914

PREFACIO

SIMBOLISMO ERÓTICO

I

La definición de simbolismo erótico — Simbolismo de acto y simbolismo de objeto — Fetichismo erótico — Amplia extensión de los símbolos del sexo — La inmensa variedad de posibles fetiches eróticos — Los fundamentos normales del simbolismo erótico — Clasificación de los fenómenos — La tendencia a idealizar los defectos de una persona amada — La "cristalización" de Stendhal.

II

Fetichismo del pie y fetichismo del calzado—Prevalencia amplia y base normal — Restif de la Bretonne — El pie, un foco normal de atracción sexual entre algunos pueblos—Chinos, griegos, romanos, españoles, etc. — La predisposición congénita en el simbolismo erótico — La influencia de la asociación temprana y el choque emocional —Fetichismo del zapato en relación con el masoquismo — Los dos fenómenos independientes aunque aliados — El deseo de ser pisoteado — La fascinación de la restricción física — El simbolismo del dolor autoinfligido — El elemento dinámico en el simbolismo erótico — El simbolismo de las prendas.

III

Simbolismo escatalogico — Urolagnia — Coprolagnia — La actitud ascética hacia la carne — Base normal del simbolismo escatalogico — Concepciones escatalogicas entre pueblos primitivos — Orina como agua bendita primitiva — Sacralidad de la excreta animal — Escatalogia en el folklore — Lo obsceno derivado de lo mitológico — El impulso sexual inmaduro tiende a manifestarse en formas escatológicas — La base de la conexión fisiológica entre las esferas urinaria y genital — Fetichismo urinario a veces normal en animales — La urolagnia de los masoquistas — La escatalogía de los santos — Urolagnia, a menudo más un simbolismo de acto que un simbolismo de objeto — Solo ocasionalmente un fetichismo olfativo — Rareza comparativa de la coprolagnia — Influencia del fetichismo de nalgas como una transición a la coprolagnia — Coprolagnia ideal — Coprolagnia olfativa — Urolagnia y coprolagnia como símbolos del coito.

IV

Los animales como fuentes de simbolismo erótico — Zoofilia mixoscópica — Fetichismos de la materia — Fetichismo del cabello — Fetichismos de la materia principalmente en una base táctil — Zoofilia erótica — Zooerastia — Bestialidad — Las condiciones que favorecen la bestialidad — Su amplia prevalencia entre los pueblos primitivos y entre campesinos — La concepción primitiva de los animales — La cabra — La influencia de la familiaridad con los animales — Congreso entre mujeres y animales — La reacción social contra la bestialidad.

V

Exhibicionismo — Casos ilustrativos — Una perversión simbólica del cortejo — El impulso de profanar — La actitud psíquica del exhibicionista

— Los órganos sexuales como fetiches — Adoración del falo — Orgullo adolescente en el desarrollo sexual — Exhibicionismo de las nalgas — Clasificación de las formas de exhibicionismo — Naturaleza de la relación del exhibicionismo con la epilepsia.

VI

Las formas del simbolismo erótico son simulacros del coito — Amplia extensión del simbolismo erótico — El fetichismo no cubre todo el terreno de la selección sexual — Se basa en el factor individual de selección — Cristalización — El amante y el artista — La clave del simbolismo erótico para ser encontrado en la esfera emocional — El paso a los extremos patológicos.

EL MECANISMO DE DETUMESCENCIA

I

El significado psicológico de la detumescencia — El testículo y el ovario — La célula espermática y la célula germinal — El desarrollo del embrión — Los órganos sexuales externos — Su amplio rango de variación — Su suministro nervioso — El pene — Sus variaciones raciales — La influencia del ejercicio — El escroto y los testículos — El mons veneris — La vulva — Labia majora y sus variedades — El vello púbico y sus caracteres — El clítoris y sus funciones — El ano como zona erógena — La ninfa y su función — La vagina — El himen — Virginidad — El significado biológico del himen.

II

El objeto de la detumescencia — Zonas erógenas — Los labios— Los caracteres vasculares de la detumescencia — Tejido eréctil — Erección en la mujer — Emisión mucosa en las mujeres — Conexión sexual — El modo humano de la relación sexual — Variaciones normales — Los caracteres motores de la detumescencia — La eyaculación — El reflejo viril — Los fenómenos generales de la detumescencia — Los fenómenos circulatorio y respiratorio — Presión arterial — Trastornos cardíacos — Actividad glandular — Destilación — El carácter esencialmente motor de la detumescencia — Irradiación muscular involuntaria a la vejiga, etc. — Intoxicación erótica — Analogía de la detumescencia sexual y la tensión vesical — Los movimientos específicamente sexuales de la detumescencia en el hombre — En la mujer — Los movimientos espontáneos del canal genital en la mujer — Su función en la concepción — Parte del movimiento

activo de los espermatozoides — La inyección artificial de semen — La expresión facial durante la detumescencia — La expresión de alegría — Los efectos serios ocasionales del coito.

III

Los componentes del semen — Función de la próstata — Las propiedades del semen — Afrodisíacos — Alcohol, opio, etc. — Anafrodisíacos — La influencia estimulante del semen en el coito — Los efectos internos de las secreciones testiculares — La influencia de la secreción ovárica.

IV

La aptitud para la detumescencia —¿Existe un temperamento erótico? Los estándares de comparación disponibles — Características de los castrados — Características de la pubertad — Características del estado de detumescencia — Estatura baja — Desarrollo de los caracteres sexuales secundarios — Voz profunda — Ojos brillantes — — Actividad glandular — Labios evertidos — Pigmentación — Cabello profuso — Importancia dudosa de muchos de estos caracteres.

EL ESTADO PSÍQUICO EN EL EMBARAZO.

La relación de la emoción materna y sexual — Concepción y pérdida de la virginidad — Los signos de esta condición aceptados en la antigüedad — Los efectos dominantes del embarazo en el organismo — Pigmentación — La sangre y la circulación — La tiroides — Cambios en el sistema nervioso — El vómito en el embarazo — Los anhelos de las mujeres embarazadas — Impresiones maternas — Evidencia a favor y en contra de su validez — La cuestión aún está abierta — Imperfección de nuestro conocimiento — El significado del embarazo.

APÉNDICE

HISTORIAS DEL DESARROLLO SEXUAL

AUTORES

Estudios de Psicología Sexual — Volumen VI —1927

PREFACIO

LA MADRE Y SU NIÑO

El derecho del niño a elegir su ascendencia — Cómo se ve afectado esto — La madre, el progenitor supremo del niño — La maternidad y el movimiento

de la mujer — La inmensa importancia de la maternidad — La mortalidad infantil y sus causas — La causa principal de la madre — La necesidad de descansar durante Embarazo — Frecuencia de nacimientos prematuros — La función del Estado — Avances recientes en la puericultura — La cuestión del coito durante el embarazo — La necesidad de descansar durante la lactancia — El deber de la madre de amamantar a su hijo — La cuestión económica — El deber del Estado— Progresos recientes en la protección de la madre — La falacia de las guarderías estatales.

EDUCACIÓN SEXUAL

La crianza es tan importante como la raza — Manifestaciones precoces del impulso sexual — ¿Deben considerarse normales? —El juego sexual de los niños — La emoción del amor en la infancia — ¿Son los niños de la ciudad más precoces sexualmente que los niños del campo? — Ideas infantiles sobre el origen de los bebés — La necesidad de comenzar la educación sexual de los niños en los primeros años — La importancia del entrenamiento temprano en la responsabilidad — El mal de la antigua doctrina del silencio en materia de sexo — El mal magnificado cuando se aplica a las niñas — La madre, la mejor y más natural maestra —La influencia mórbida del misterio artificial en asuntos sexuales — Libros sobre la instrucción sexual de los jóvenes — La naturaleza de la tarea de la madre — La educación sexual en la escuela — El valor de la botánica — La zoología — La educación sexual después de la pubertad — La necesidad de contrarrestar la literatura charlatana — Peligro de descuidar la preparación para el primer inicio de la menstruación — La actitud correcta hacia la vida sexual de la mujer — La necesidad vital de la Higiene de la menstruación durante la adolescencia — Dicha higiene compatible con la igualdad educativa y social de los sexos. La invalidez de las mujeres debido principalmente a la negligencia higiénica — Buena influencia del entrenamiento físico en las mujeres y mala influencia del atletismo — Los males de la represión emocional — Necesidad de enseñar la dignidad del sexo — Influencia de estos factores en el destino de una mujer en el matrimonio — Conferencias y discursos sobre higiene sexual — La parte del médico en la educación sexual — Iniciación puberal en el mundo ideal — El lugar del maestro religioso y ético — Los ritos de iniciación de los salvajes en la virilidad y la feminidad —La influencia sexual de la literatura — La influencia sexual del arte.

EDUCACIÓN SEXUAL Y DESNUDO

La actitud griega hacia la desnudez — Cómo los romanos modificaron esa actitud — La influencia del cristianismo — La desnudez en los tiempos medievales — La evolución del horror de la desnudez — El cambio concomitante en la concepción de la desnudez — La mojigatería — El movimiento romántico — El surgimiento de un nuevo sentimiento respecto a la desnudez — El aspecto higiénico de la desnudez — Cómo los niños pueden estar acostumbrados a la desnudez — La desnudez no es hostil a la modestia — El instinto del orgullo físico — El valor de la desnudez en la educación — El valor estético de la desnudez — El cuerpo humano como uno de los tónicos primarios de la vida — Cómo se puede cultivar la desnudez — El valor moral de la desnudez.

LA VALORACIÓN DEL AMOR SEXUAL

La concepción del amor sexual — La actitud del ascetismo medieval — St. Bernard y St. Odo de Cluny — La insistencia ascética en la proximidad de los centros sexuales y excretores — El amor como un sacramento de la naturaleza — La idea de la impureza del sexo en las religiones primitivas en general — Teorías del origen de esta idea — El elemento antiascético en la Biblia y el cristianismo primitivo — Clemente de Alejandría — La actitud de san Agustín — El reconocimiento de lo sagrado del cuerpo por parte de Tertuliano — Rufino y Atanasio — La reforma — El instinto sexual considerado como bestial — El instinto sexual humano, no animal — Lujuria y amor — La definición de amor — Amor y nombres para Amor desconocido en algunas partes del mundo — Amor romántico de desarrollo tardío en la raza blanca — El misterio del deseo sexual — Si el amor es una ilusión — La estructura espiritual y física del mundo en parte construida sobre el amor sexual— El testimonio de los hombres de intelecto sobre la supremacía del amor.

LA FUNCIÓN DE LA CASTIDAD

La castidad esencial para la dignidad del amor — La revuelta del siglo XVIII contra el ideal de la castidad — Formas antinaturales de la castidad — La base psicológica del ascetismo — El ascetismo y la castidad como virtudes salvajes — La importancia de Tahití — La castidad entre los pueblos

bárbaros — La castidad entre los primeros cristianos —Luchas de los santos con la carne— El romance de la castidad cristiana — Su decadencia en los tiempos medievales — Aucassin et Nicolette y el nuevo romance del amor casto — La falta de castidad de los bárbaros del norte — Los penitenciales — Influencia del Renacimiento y la Reforma —La rebelión contra la virginidad como una virtud — La concepción moderna de la castidad como una virtud — Las influencias que favorecen la virtud de la castidad — La castidad como disciplina— El valor de la castidad para el artista — Potencia e impotencia en la estimación popular — Las definiciones correctas del ascetismo y la castidad.

EL PROBLEMA DE LA ABSTINENCIA SEXUAL

La influencia de la tradición — La concepción teológica de la lujuria — La tendencia de estas influencias a degradar la moral sexual — Su resultado en la creación del problema de la abstinencia sexual — Las protestas contra la abstinencia sexual — La abstinencia sexual y el genio — La abstinencia sexual en las mujeres — Los defensores de la sexualidad — Abstinencia — Actitud intermedia — Naturaleza insatisfactoria de toda la discusión — Crítica de la concepción de la abstinencia sexual — Abstinencia sexual en comparación con la abstinencia de los alimentos — Ninguna analogía completa — La moralidad de la abstinencia sexual es completamente negativa — ¿Es deber del médico aconsejar más relaciones sexuales conyugales? —Opiniones de los que afirman o niegan este deber — La conclusión contra tales consejos — El médico obligado por las ideas sociales y morales de su época — El médico como reformador — La abstinencia sexual y la higiene sexual — El alcohol — La influencia de ejercicio físico y mental — la insuficiencia de la higiene sexual en este campo — La naturaleza irreal de la concepción de la abstinencia sexual — La necesidad de reemplazarla por un ideal más positivo.

PROSTITUCIÓN

I

La orgía — El origen religioso de la orgía — La fiesta de los tontos — Reconocimiento de la orgía por los griegos y los romanos — La orgía entre los salvajes — El drama — El objeto servido por la orgía.

II

El origen y el desarrollo de la prostitución – La definición de prostitución — La prostitución entre salvajes — Las condiciones bajo las cuales surge la prostitución profesional — La prostitución sagrada — El rito de Mylitta — La práctica de la prostitución para obtener una porción matrimonial — El surgimiento de la prostitución secular en Grecia —Prostitución en Oriente — India, China, Japón, etc. —Prostitución en Roma — La influencia del cristianismo en la prostitución — El esfuerzo para combatir la prostitución — El burdel medieval— La aparición de la cortesana —Tullia D'Aragona — Veronica Franco— Ninon de Lenclos — Intentos posteriores para erradicar la prostitución — La regulación de la prostitución — Su inutilidad es reconocida.

III

Las causas de la prostitución — La prostitución como parte del sistema matrimonial — La compleja causalidad de la prostitución — Los motivos asignados por las prostitutas (1) Factor económico de la prostitución — La pobreza rara vez es el principal motivo de la prostitución — Pero la presión económica ejerce una influencia real —La gran proporción de prostitutas reclutadas del servicio doméstico — Importancia de este hecho — (2) El factor biológico de la prostitución — La llamada prostituta nacida — La supuesta identidad con el criminal nacido — El instinto sexual en prostitutas — Los caracteres físicos y psíquicos de las prostitutas — (3) La necesidad moral como factor en la existencia de la prostitución — Los defensores morales de la prostitución — La actitud moral del cristianismo hacia la prostitución — La actitud del protestantismo — Los recientes defensores de la necesidad moral de la prostitución — (4) El valor civilizatorio como factor de prostitución — La influencia de la vida urbana — El anhelo de emoción — Por qué las sirvientas a menudo recurren a la prostitución — La pequeña parte que juega la seducción — Las prostitutas provienen en gran medida del campo — El atractivo de la civilización atrae a las mujeres a la prostitución — La atracción correspondiente sentía por los hombres — La prostituta como artista y líder de la moda — El encanto de la vulgaridad.

IV

La actitud social actual hacia la prostitución — La decadencia del burdel — La tendencia a la humanización de la prostitución — Los aspectos monetarios de la prostitución — La geisha — La Hetaira — La revuelta

Estudios de Psicología Sexual — Volumen VII —1928

El nuevo espíritu — 1890

El criminal — 1890

APÉNDICE D
APÉNDICE E

La nacionalización de la salud — 1892

Prefacio
Contenido
I. Introducción
II. El tratamiento de la enfermedad
III. La posición actual del hospital
IV. El hospital del futuro
V. Las enfermerías poor-law
VI. El informe del comité de hospitales (1892)
VII. Fiebre tifoidea
VIII. Ceguera y miopía
IX. La maternidad y sus peligros
X. El lugar del dentista en la nacionalización de la salud
XI. El registro de la enfermedad
XII. La inspección de industrias
XIII. Trabajadores del plomo
XIV. El sistema laisser-faire
XV. Conclusión

Hombre y Mujer — 1894

Prefacio
Introducción
Como enfocar el problema
El crecimiento y las proporciones del cuerpo
La pelvis
La cabeza
Los sentidos
Movimiento
El impulso intelectual
Metabolismo
Las vísceras

El problema de la regeneración de la raza — 1911

Afirmaciones — 1915

La tarea de la higiene social — 1916

IV.— La emancipación de la mujer en relación con el amor romántico
V.— La importancia de una tasa de natalidad descendente
Civilización — Fertilidad entre los salvajes — La menor fertilidad de las poblaciones urbanas — El efecto de la urbanización en el desarrollo físico — Por qué la prosperidad fracasa permanentemente para incrementar la fertilidad — La prosperidad crea restricciones sobre la fertilidad — El proceso de civilización implica una disminución de la fertilidad — En este sentido es una continuación de la evolución zoológica — Las familias numerosas como estigma de la degeneración — La disminución de la fertilidad de la civilización es un hecho histórico general — Ideales de civilización hoy — Oriente y Occidente.
VI— Eugenesia y amor
VII— La religión y el niño
VIII— El problema de la higiene sexual
IX.— La inmoralidad y la ley
X.— La guerra contra la guerra
XI — El problema de un idioma internacional
XII.— Individualismo y socialismo

Ensayos en tiempos de guerra — 1916

I - Introducción
II - Evolución y guerra
III - Guerra y eugenesia
IV - Moralidad en guerra
V - ¿Está disminuyendo la guerra?
VI - La guerra y la tasa de natalidad
VII - Guerra y democracia
VIII - Feminismo y masculinismo
IX - Las diferencias mentales de hombres y mujeres
X - La cruzada de las esclavas blancas
XI - La conquista de la enfermedad venerea
XII - La nacionalización de la salud
XIII - Eugenesia y genio
XIV - La producción de habilidad
XV - Matrimonio y divorcio

La filosofía del conflicto y otros ensayos — 1919

Pequeños ensayos de amor y virtud — 1922

Prefacio
I: Niños y padres
II: El significado de la pureza
III: Los fines del matrimonio
IV: Esposos y esposas
V: Los derechos de amor de las mujeres
VI: La función del juego del sexo
VII: El individuo y la raza

El mundo de los sueños — 1922

Prefacio
Introducción
Los elementos de la vida de los sueños
La lógica de los sueños
Los sentidos en los sueños
La emoción en los sueños
La aviación en los sueños
El simbolismo en los sueños
Sueños de muertos
La memoria en los sueños
Conclusión

Kanga Creek- Un idilio australiano — 1922

La danza de la vida — 1923

Prefacio
Introduccion
El arte de bailar
El arte de pensar
El arte de escribir
El arte de la religión
El arte de la moral
Conclusion

Impresiones y comentarios — 1924

Opiniones y reseñas — 1932

SEGUNDA SERIE 1920-1932

Psicología del sexo — 1933

Mi confesionario — 1934

Desde Rousseau hasta Proust — 1935

Temas de nuestros días — 1936

Mi vida — Autobiografía — 1939

Desde Marlowe hasta Shaw

Algunas obras que faltan:

Edith Ellis — *Stories and Essays* (1924) [Prefacio]
Otto Braun — *Diaries* (1924) [Prefacio]
Edith Ellis — *The Mine of Dreams* (1925) [Prefacio]
George H. Lewes — *Life of Goethe* [Prefacio]
Sonnets with Folk Songs from the Spanish (1925)
Fountain of Life: Being the Impressions and Comments of H.Ellis (1930)
The Revaluation of Obscenity (1931)
Morals, Manners, And Men (1942)
The Genius of Europe Editor: Williams & Norgate, (1950)
Sex and Marriage: Eros in Contemporary Life, edited by John Gawsworth. London, Williams & Norgate, (1951).
Perversión in Childhood and Adolescence. Citado por Bertrand Russell en "Por qué no soy cristiano"

Teniendo en cuenta la enorme obra de Havelock Ellis sobre temas de la más variada índole, aunque se hayan destacado los relativos a la sexualidad, publicados durante toda su vida, podemos especular con que los libros publicados después de su muerte deben contener escasa novedad si acaso hay alguna. De todos modos, no es esa la causa por la que no están incluidos en esta colección, sencillamente he encontrado referencias aisladas a ellos, pero no las obras mismas, o están en algún lugar del mundo que no hacen envíos hasta acá. Además parecen piezas dispersas que los editores han recopilado. Por ello, sólo se ha incluido *Desde Marlowe hasta Shaw*, publicada en 1950, once años después de la muerte de su autor.

Con la última frase de su autobiografía (Tomo 30 de esta colección):

"Todavía hay más que me gustaría escribir, pero no tengo fuerzas y ya no me importa".

llego a la conclusión de que en realidad ya había escrito todo lo que tenía para escribir. Es por ello, que considero terminado mi trabajo con esta recopilación de artículos de revistas, introducciones, prefacios y breves ensayos.

P.E.Y.